يوم الشهيد ... يوم الأكرم منا جميعاً

عنـدمـا أقدم النظام الايراني المتخلف، على اعدام عدد من الاسرى العراقيين؛ كان يُفصح بدليـل جديـد على همجيتـه؛ وعـدم احتـرامـه لأبسـط حقـوق الانسان والاعراف الدولية . .

ومنـذ نفـذ العـدو الحـاقد تلك الجريمة الشنعاء؛ وأصوات الشرفاء في العالم كلّه، تندد بفعلته اللا إنسانية وتلفت النظر الى ما يفعله ذلك النظام المتخلف بحقّ شعوب ايران ذاتها، من جرائم وإرهاب وعسف وتشريد . .

أمـا نحن في العـراق المنـاضـل الـذي يصـد هجمـة شرسـة على حضـارته ووجوده وتقـدمـه، فقـد اعتبرنا جريمة النظام الأيراني، متسقةً مع نهجه المعادي لكل شرائع السمـاء وقـوانين الارض، ودليلاً على استهانته بالقيم الانسانية التي يدافع عنها ابناء شعبنـا وجيشنـا البطـل اكثر من خمس سنوات، مؤكدين بصمودهم أنّ المنتصر دوماً هو الانسان المتسلّح بحقه في الحياة؛ وإيمانه بعدالة قضيته . لقد اعطى قطرنا كوكبة من خيرة ابنائه شهداء أبراراً، في سبيل كرامة الوطن وقدسية ترابه؛ فالحياة التي وهبها هؤلاء الشهـداء الأوفيـاء؛ خالـدة في ضمير الأبناء مدى الدهر . فلقد جادوا بأعز ما يملكُ الانسـان من اجـل انتصـار الـوطن وعزته ولكي تبقى هامات ابنائه مرفوعة؛ لا تذل لأجنبي طامع .

إننـا ـ كتـاب العـراق ومثقفيـه ـ نجـد في الشهيد رمزاً انسانياً يُلهمنا على الدوام، ويمنحنا الثقة بأن القيم تصونها الدماء؛ وأن الكرامة أغلى من أي شيء . . ولذا فإن ابـداعنـا يزداد رسـوخـاً وإضـاءة بمـا يهبه لنا نموذج الشهيد : هذا الواهب الأعظم؛ والأكرم منّا جميعاً كما قال قائدنا الرئيس المناضل صدام حسين . .

إن شعبنــا يحتفــظ للشهـداء؛ بأعـز الأمكنـة؛ ويـرى انهم احيـاء في ظل انتصـار المباديء؛ لا يغيبون عن مشهد الحياة؛ لأنهم انتصروا لها ودافعوا عنها .

ونحن إذ نستـذكـر شهـداءنا في يوم الشهيد (الأول من كانون الأول من كل عام) فإن صور الشهـادة ونبـل الشهيـد لا تفـارقنـا كل لحظـة . فمنها نستمد العزم ونستمر في الصمود حتى يندحر العدوان الهمجي؛ إلى الأبد .

المجد والخلود لشهدائنا الأبرار

تقدست أسماء شهدائنا . . فهم الأكرمون . .

النصر لعراقنا المجيد بقيادة الرئيس المناضل صدام حسين

طرّاد الكبيسي

في رؤيا الشهادة والشهيد والشعر

لا يكون الاستشهاد استشهادا إلا في حرب أو حب: استشهاد في سبيل الله والارض والشرف والحرية والكرامة. وإستشهاد في حب. كما ورد في المأثور النبوي: «من عشق فعفّ فمات فهو شهيد».

ومع أنه لم يعد أحد اليوم، يُعنىْ بالشهداء من المحبين! إلا أننا اذا اعتبرنا الشهادة تعبيرا عن الحب في الوقت نفسه حب المبدأ. الوطن. الحرية. الكرامة. الحق. الناس. الحبيبة الأبناء. . الخ حينئذ يكون الأستشهاد استشهادا لا فرقة فيه، ويكون الشهداء من اكثر العشاق تفوقا في المحبة. لأنهم احتووا بحبهم الكل - لا الجزء (الحبيبة) وحسب. لهذا ليس غريبا ان نجد الوطن والحبيبة في الشعر الحديث مثلا، يتبادلان ويتداخلان في الرمز. حيث يكون الوطن رمزا للحبيبة حينا، والحبيبة رمزا للوطن حينا آخر. ويصيران رمزا واحدا معا حينا ثالثا. .

ان هذه (الرمزية) لا نحسبها رمزية فنتازية في ظل الصراع المرير الذي تخوضه الأمة العربية على كل الجبهات: في السياسة. الحرب. الحب. التحرر. . ولا نحسبها رمزية (فنية) وحسب بل هي تنضم على قدر كبير من الشعور بأهمية حضور الغائب أي التجسيد! التجسيد الذي لا يقصد به إبراز الأفكار أو تمثيلها في صور - كجزء من اللعب في الفن - بل التجسيد الذي هو على قدر من (التمثيل) أو (التشبيه) أو البانتو مايم. . أي تجسيد ماهو غير مرئي فيما هو مرئي أو في مايمكن أن يجعله مرئيا. . كتجسد روح الميت مثلا في جسد بشري آخر، أو في شجرة، أو اية حياة أخرى. . على نحو ماتذهب بعض المذاهب الدهرية القديمة أو على نحو ما يفوح به الفعل الدرامي: أي التجسيد على المسرح. .

ولعل الرمز في نصب الشهداء، الحرية، الجندي المجهول. . وتمثيل حياة الموتى او (الغائبين) في مواسم معينة كما هو معروف لدى بعض الشعوب القديمة، أو في التقاليد الشعبية التي ماتزال مستمرة حتى اليوم. . لا يعدو الرمز هنا، أن يكون ضربا من (التجسيد) أي إحضار الغائب أو الشهيد أو الرمز ليكون في حالة حياة دائمة، انطلاقا من الفكرة التي ترى أن

(البشري) المحكوم بالموت والفناء، يمكن في حالات معينة أن يفلت من هذا القدر، ولكن بخيار إلهي! : إما لحكمة إلهية يجهلها البشر - كما هي الحال بالنسبة لبعض الشخصيات التي يعتقد بأنها مازالت حية منذ مئات أو ألوف السنين - ولكنها تعيش في مكمن سري! وإما تقديراً وتعظيماً لهم، لسمو ما قاموا به وضحوا من أجله - كالشهداء الذين جادوا بأغلى مايمكن أن يجود به البشر الفاني أي النفس - فكان أن كافأهم الله بأن رد إليهم أنفسهم - منهم أحياء عند ربهم. . أفلتوا من أسر الزمن البشري الفاني، واستقروا أحياء في جنة النعيم. .

أما نحن - البشر الفاني المحكوم بأنقطاع الوقت، فلا نملك إزاء حبنا لهم وحرصنا على حضورهم الدائم بيننا ليكونوا لنا أمثولة تعيننا على تخطي ضعفنا وشحة عطائنا. . الا أن نجعل منهم (قصة رمزية) نخاطب بها قوانا العقلية والشعورية، أي أن نقيم لهم مايعد (ظل حياة): النصب والتماثيل. أو أن نصطنع لهم أساطير وقصص أو نحولهم الى أساطير وقصص رمزية نتداولها

ARCHIVE

نعبّر ونفسّر بها رؤيانا لفكرة ومغزى الشهادة والرغبة في البقاء السرمدي.

ويلعب الموروث المنطقي (من المنطقة) الديني بشكل خاص، الدور الأساس في تكوين وتشكيل هذه الرؤية. ولا عجب في هذا، فأساس تقسيم العالم الى عالمين: علوي وسفلي، دنيا وآخرة. . إنما جاء من معاينة التقسيم المنظور لحياة الانسان في عالمين أيضاً: عالم الحياة وعالم الموت.

أما فكرة العقاب والثواب. النار والجنة، فقد بنيت هي الأخرى على أساس من طبيعة عمل الأنسان في دنياه: لآخرته ودنياه معا. . فأن كان خيراً أرضى الآلهة والبشر، كوفيء بالجنة، وإن كان شراً ازعج الآلهة والبشر، كان مآله النار.

وفي ضوء ما تقدم، تبدو مسألة البقاء أو الحياة السرمدية للكائن البشري المحكوم أصلاً بالموت، غريبة في ضوء التقسيم الذي يبدو طبيعيا وواقعيا للحياة من جهة، وغريبة في ضوء القدر - القانون المرسوم للأنسان منذ البدء. بأنه كائن معرض للزوال: «كل نفس ذائقة الموت» و «إنك ميت وإنهم ميتون».

إنها اذن إستثناء لا يتم الا بمشيئة ألهية. ولا يكون الاستثناء الا على أساس فعل ملحمي - بطولي استثنائي خيّر أتاه الأنسان الذي خص بالفناء - الموت. حيث عندما قسمت الالهة المقادير بينها وبين البشر، خصت نفسها بالخلود، والأنسان بالموت او منذ بدء البشرية حتى زمن الطوفان مثلاً، لا نعلم ان «بشرياً» حظي بالخلود سوى أوتو نبشتم وزوجه للفعل البطولي الذي قام به، وهو انقاذ الحياة من الفناء الشامل، حيث كل حياة ما بعد الطوفان يعود الفضل في وجودها إليه، وذاك عندما حمل في سفينته من الأحياء، من كل زوجين اثنين: (ذكر وانثى). وبذلك حفظ الحياة. فكان أن كوفيء بالبقاء السرمدي - لا على أنه بشر بل إله كما تقول قصة الطوفان في ملحمة جلجامش:

«لم يكن اوتو نبشتم قبل الان سوى بشر ولكن
منذ الآن سيكون اوتو نبشتم وزوجه مثلنا نحن الآلهة.
وسيعيش بعيداً عند فم الأنهار»

ومع أن اوتو نبشتم رقي الى مرتبة الآلهة لتبرر مسألة خلوده، إلا أننا في ضوء هذا يمكن ان نفهم منح الشهداء ميزة البقاء الدائم، مكافأة لهم على الفعل البطولي الذي أدوه. وهو بالذات، حفظ الحياة: ولكم في الموت، حياة!

يعني هذا: أن الشهادة هي ذروة الحياة الكاملة غير المقطوعة بموت. لأنها ذروة البطولة - إن كان للبطولة ذروة! وهي - أي الشهادة - خرق، بقرار إلهي، للقانون الألهي الذي يقسم حياة الكائن الحي - الأنسان بالتحديد ودون سواه - الى عالمين: حياة ثم موت. حيث تغدو عالماً واحداً - حياة مستمرة وخارج نطاق الحياة الفانية، مستديمة في دار البقاء.

هل يعني هذا أن الشهيد الذي أفلت من اسر الحياة الفانية

والزمن المقطوع، الى الحياة الباقية والزمن السرمدي الذي لا ينتهي.. أفلت أيضا من «البشرية» المطلقة الى الألوهيه أو ما يشبهها. شأن أوتو ـ نبشتم مثلا، بأعتبار أن كل حياة بشرية لها ميقات معلوم.

وأن البقاء السرمدي للآلهة وحدها؟!

ليس في الميثيولوجيا القديمة الا المثال الوحيد الذين ذكرناه وهو حالة أوتو ـ نبشتم ـ أما الديانات السماوية الحديثة الموحدة ـ الأسلام بالذات ـ فأنها تنفي «لوهية» صاحب الطوفان كما تنفي الألوهية عن أي كائن بشري، لأن معتقداً كهذا يعد من قبيل الشرك بأله واحد خالق هو الله. وكل ما يفيدنا في مسألة الشهداء أنهم منحوا البقاء: «ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون» كبشر ـ لا كآلهة. وقد كرس الأدب الشعبي:

(قصص، حكايات، معتقدات..) هذه الرؤية للشهداء، ودفع (واقعية) الموت التي نراها في أجسادهم أمامنا، عنهم.. بانها ضرب من التخييل: أي ما خيّل لنا نحن الذين عيوننا بصيرة، لكن أفاق إدراكنا للأسرار الألهية، جد قصيرة! فالشهداء ماقتلوا ـ ولا ماتوا ـ كما خيل لنا، لكن:

● من قائل بأن الله رفعهم الى الجنة ـ دار البقاء.

● ومن قائل: أنهم كالذي في سفر، في بر أو بحر.. لا يلبث أن يعود آجلاً أم عاجلاً.. وما على أهله إلا إنتظار أو بته في أية لحظة.

● ومن قائل: أنهم تحولوا الى أرواح اثيرية تجوب فضاء الوطن الذي استشهدوا من أجله، لتطمئن على أن كل شيء على مايرام، يرونا ولا نراهم:

● ومن قائل: أنهم وإن كانوا أحياء في عليين، ومعاني ورموزاً مجسدة في نصب الحرية والشهادة، إلا أنهم عندما يدعو داعي الجهاد في سبيل الوطن والحرية، سرعان مايترجلون عن النصب، ويتحررون من البرنز والرخام، متوجهين الى الحدود ليدافعوا عن الوطن والحق والعدالة والمبادىء والأبناء والزوجات؛ إنهم أل: (جنود لن تروها..)

● ومن قائل: إنهم «حلوا» في رموز الأرض، الماء، الشجر، أصوات الريح والنايات، المطر، الطين، القصب... الخ

لكن هذا لا يمنع أن يتجسدوا في مواسم الحب والخصب والربيع ـ وهم رموز الحب والخصب والربيع ـ يتجسدون في: همسة، حشرجة، صدى ناي، شمعة نذر، مبشرين بالخير والأمان.. أو مطلقين التنهدات اذا ما فرط الأحياء بالذي استشهدوا من أجله.

هذه المعاني وسواها، نجدها محتشدة في قصائد الحرب، حيث يحتل الشهداء، مكانة خاصة ومتميزة في هذه القصائد. لأن الشهادة في زمن الحرب، من فعل الحرب، ونادرا ماتتحقق خارجه.. أي أنها محصلة فعل بطولي من أجل الحق والعدالة والخير والحياة وحسب. أما اولئك الذين يوصفون بـ (الأبطال) والذين قتلوا نتيجة أفعال ونوايا معادية للحق والخير والعدالة والحياة. فهم قتلى لاشهداء، مأواهم النار والفناء الأبدي، لأن البطولة التي تقرن بها الشهادة، والشهادة التي تقرن بفعل بطولي، هي البطولة كما عرفتها العرب: حالة إنسانية تجمع بين الفعل المادي، أي المقاتلة والأستبسال في منازلة الخصم وتحمل المشاق، وبين الفعل الأخلاقي، أي الحلم والصبر والعفو والكرم ومحبة الحرية وكف الأذى عن الآخرين، والرأي الشجاع، والتضحية من أجل الآخرين... الخ.

ونقدم فيما يلي بعضاً من رؤى الشعراء حول الشهيد والشهادة، في حربنا الدفاعية العادلة ضد العدوان الايراني على شعبنا وأرضنا وثقافتنا وأمتنا، مما يجسد المعاني والرؤى التي ذكرنا سابقاً:

● في قصيدة حميد سعيد (رؤيا نصب الشهيد) نجد الشهداء في الجنة، في عليين.. ووصول (البشري) إليها لا يكون إلا عبر «كأس من ماء بارد» يشربه، فيجد نفسه فجاءة هناك.. أو يخيل إليه أنه هناك: رؤيا كرؤيا النائم أو رؤيا الأسراء... هناك حيث يمتد الفردوس الأخضر.. يلتقي الشاعر أصحابه:

هذا رجل
ظل يقاتل من أجل مدينتنا
حتى فتح الله عليه..
وهذا النائم بين الوردة والوردة.. صديقي
والآتي في الطلع.. رفيقي)

إنها رحلة كرحلة ابن القارح في الجنة، هذه التي يقوم بها

الشـاعـر . . مستطلعا شأن الشهداء في جنة النعيم، والنعيم الذي يرفلون به دون أن ينسوا وطنهم الذي استشهدوا من أجله:

(. . . فأرى فتيانا بثياب الميدان
ينتظرون صباحا . . لا تنزل في ساحته الأحزان
يقيمون عليه متاريس . . لتدرأ عن وطن الحب شرور العدوان).

● أمـا سامي مهـدي في قصيـدة (الشهيـد يكتب الى امـرأته) فأن الشهيد هو الحاضر ـ الغائب الذي لا يلبث أن يعود . . يتسلل الى غرفته ، كالنسمة دون أن يحس به أحد ليكمل ما أرجأه من كتابه:

(ففي عصر يوم جميل سآتي
ولن أطرق الباب أو أتلكأ
بل أتسلل مثل الهواء الى غرفتي
لأقرّ قليلاً
وأقرأ ما كنت أرجأته من كتابي)

يعني نحن البشـر المـاديين ـ لن نأمل بأن نراه أو نلمسـه في حضوره أو غيابه . . أنه يدخل ويخرج . . ينام او يقرأ . . دون أن نحسه . . ومـا علينا غير أن نترك كل شيء في غرفته كما هو وألا نزعجه في خلواته . . فهو يعرف طريقه، ولا يزعج أحداً بطرق الباب . .

● ويختصر عبدالرزاق عبدالواحد في المقطع الاول من قصيدته (يـامهيب الغيـظ ياوطني) وهـو يستقبـل السنـة السادسة من الردع العـراقي للعـدوان الايراني . . يختصر السنوات الخمس الماضية في لحظة من الخشـوع قبـل إيقـاد الشمـوع الخمس مستحضراً أرواح شهـداء السنـوات الخمس التي تطوف أرواحاً أثيرية بيننا، وعيـونهم ترقبنـا . . ترانـا ولا نراها . . ليعطيها الموثق بالسير على الدرب نفسه الذي استشهدوا من أجله . . يعني بعبارة أخرى: إن رؤيـا عبدالرزاق عبدالواحد للشهداء أنفسهم أرواح لم تغادر هذه الأرض، وأنها تجوب فضاء الوطن لتطمئن على أن كل شيء على مايرام:

لحظة للخشوع
قبل أن توقدوا بارقا في الشموع
إن هاجسة هاجسه
إنّ أرواحهم بيننا جالسه
ياعيوناً ترانا ولسنا نراها
يا أعزّ الرفاقْ
ياقناديل ليل العراقْ
لكمو أنحني
رافعاً رايتي الخامسة
خاشع القلب كي تقبلوها
ولكم عهد كل الدماء
أنني الان أنشر عرض الفضاء
راية الشرف السادسة!

● وسواء كانوا أحياء في عليين، ورموزاً مجسدة في نصب . . أو «حلّوا» في رمـوز الأرض، المـاء، الشجر، الطين، صوت الريح والناي . . . فأنهم حاضـرون لم يغيبـوا ولم يبتعدوا عن الوطن؛ فهم (جنود لن تروها . . .)

في قصيـدة (على أي موعـد نلتقي) وشمـوع نذر، في قصيـدة (سيـدة الأهـوار) ليوسف الصائغ، تأتي طافية في مواسم الخصب والربيع، وكلها خير وبركة وعزّ:

(تسواهن . . سيدة الأهوار
تأتي كل ربيع،
شمعة نذر، طافية فوق الماء
تحمل في يدها اليمنى أرغفة حمراء
وباليسرى . . تحمل أغصان الغار)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جواد الحطاب

قصيدتان للشهادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ياسمين

انحنيتُ على قامتي،
وترددت في حملها..
كانت الطائرات تغطّي الجبَلْ
والقنابلُ..
يوم حزين

بانتظار القطار
تجلس الامهات على البطغات
ويفتحن اشواقهنْ
فتطير القُبلْ
وتحطّ على شفة الدمع
اوراق تينْ
● في المحطّة ينمو الوداع
نرى:
اخضرار طفولتنا

في بياض الشّيل
فنرمم اكواخها، ونرحّل منها السنين

-. . احـ . ذ . . روا . . الـ . . طا . . ئرا . . ت
- فزعت صافرة -
قال لي صاحبي
- وأنا أستدينُ لأمي مكاناً أمين -
قال: الـ . . امهات . . مَطَرْ
والقنابلُ . . طينْ
. . . وآفترقنا . .

آنحنيتُ على قامتي
وتشجّعت في حملها
كانت الطائرات تهاجم صخر الجبلْ
والقنابلُ . . تسقط: اينْ . . ؟

في الجبال
أنا والقنابلُ كنّا نفتش عن بعضنا
مرةً اتمشّىٰ وروحي
انذهلتُ
: القنابل نائمة في كمينْ
فركضت الى قامتي
وتعثرت في نبضها المتنمّلِ
لكنهم خذلوني
اخذوها الى نزهة في ضواحي الجسدْ
فافترقنا . . أبدْ
: مضيت مع الصيف . . نحو الجنوب
ومضىٰ الشهداء يشتّون في - بنجوينْ -
. . . . ولا تحزنوا
في بريد الندىٰ

ARCHIVE
http://...com

بَعثوا بالقُبَل
وبعثتُ لهم : ياسمين
اتجهت الى جبلٍ
واصطحبت معي قامتي
كانت الطائرات
تساقط فوق الجبل
والقنابلُ . . غيم نبدده باليدينْ

بيروت

اجلب سراجك ايها المقتول
ان بيوتنا العمياء
اطفأت النهار وهاجرت للنوم
. . . . لاتوقظ طفولتنا . .
نموت
-. . من انتمو. ؟
-. . شعراء هذا العصر
شاهدنا القنابلَ
تسحب التاريخ من اذنيه نحو الكهف
فاجتمعت بقايانا . .
وهرولنا الى الارحامِ
فوجئنا . .
بمزرعة من الصلبانِ

يحرسها غرابْ
. . . . . ياويلنا
نتّ الندى
وعَوتْ ذئاب
لا ارض . .
لا ايام . .
كانَ بقربنا مظروف قنبلةٍ
فنمنا فيه
-. . لاتوقظ طفولتنا
. . نموت
باضَ الغرابُ ببابِنا
ونَمتْ
شجيرةُ
عنكبوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باسم عبد الحميد حمودي

جدل الحياة والموت

في صورة الشهيد روائيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأخذ صورة الشهيد في الادب العربي الحديث دورها المؤثر في صنوف الابداع مسرحا وشعراً ورواية وقصة قصيرة، وقد اخذت هذه الصورة البالغة الدلالة التي يفتدي فيها الانسان العربي وطنه بروحه دورها البارز في رواية الحرب.

ان جدلية الحياة والموت تأخذ بعدها الشامل والديناميكي استاتيكيا، فالجهال هنا، رغم صورة السلب - هو في أن الشهيد لايفتدي الوطن كتراب مجهول، بل كوطن اعطى الانسانية كل ما عنده من انجاز حضاري منذ فجر التاريخ.

ان ذات الشهيد - قبل استشهاده - تتجادل مع حياة الوطن وديمومته بتجسيد غضبه، وتحويله الى فعل قتالي شجاع يصنع ويغذي استمرارية الحياة العراقية في حوارها المدهش مع الموت، ويغدو الموت حياة هو الاخر، ذلك انه يقتطف بعض الزهور الشجاعة ولكنه من جانب آخر هو المخلّص وهو المجسّد لديمومة الحياة، لا لأنه الموجود فقط بل لأنه نقيض الحياة ولأنه أيضاً صورتها الأخرى الخالدة والمعاكسة.

ولأجل ان تكون صورة الشهيد واضحة كما جسدتها الرواية العراقية لابد من تأشير مايلي:

١ـ تختلف صورة الشهيد لدى الروائي في تفاصيل بنية الاستشهاد ولكنها تقف سوية عند تلك التخوم العالية من الوجد والحب والاحترام، ذلك ان لكل رواية شخوصها وجوها الخاص ومواءمة مشاهد الاستشهاد داخلها لقدرة الروائي على البناء اولاً ولقصيدته في وضع مشهد الاستشهاد في هذا الجزء اوذاك الفصل ثانيا، ولأدراكه (وربما لعدم إدراكه حينا) لجدوى وفنية المقطع الخاص بالاستشهاد بالنسبة للعمل الروائي بكامله ثالثا.

٢ـ ان حوالي سبعين رواية طويلة وقصيرة صدرت خلال السنوات الخمس المنصرمة وان معظم هذه الروايات قد صور الروائي فيها مشاهد الاستشهاد، ذلك لان للحرب عالمها الخاص القائم - بديهياً على القتال وخوض المعارك ولابد لذلك من تضحية وعطاء.

٣ـ ان كتاب الرواية العراقية يختلفون في تناول تلك الحالات وفي التعبير عنها بقدر مخطط الرواية المرسوم اولاً وجدوى استنهاض قيم الشهادة فيه بالصيغ العامة التالية:

١ـ مشهد الاستشهاد الشامل
٢ـ صورة الشهيد العائد
٣ـ استشهاد البيئة (المكان):
أ ـ الاستشهاد وسط بيئة محددة

ب ـ الاستشهاد وسط بيئة ذات مدى اوسع
٤ـ الاستشهاد بدلالته العربية
٥ـ الاستشهاد الاشكالي
٦ـ تجارب اخرى

وقبل الدخول الى تفاصيل المحاور لابد من القول اني اخذت هنا عينات من العمل الروائي المتعلق بهذا المحور اوذاك وان اختيار المحاور قد خضع لبنية المشاهد ذاتها وان هذا الاختيار والتوصيف يستحق نقاشا متصلا من قبل النقاد والروائيين.

١ـ مشهد الاستشهاد الشامل :

واضح من هذا التحديد الذي قد يلقي جدلاً على نحو أدق اني عنيت مشهد الاستشهاد الذي يضم في كادر الحدث عدداً اوسع من الشهداء لسبب رسمه الروائي ليصل به الى ذروة من الذرى الدرامية.

لقد وجدت ذلك في عملين روائيين هما «الفصيل الثالث» لجاسم محمد الرصيف (القسم ١٥ من الجزء ٢) و«الرابية العالية» لمحمد داود العجيلي، حيث نجد ان الرصيف يصور حالة الهجوم الوحشي المباشر من قبل العدو على سكان قرية (كنارو) الحدودية الشمالية المحاذية لجبل (روت) والذين كانوا يعاونون رجال الفصيل الثالث (من احد الافواج) ضمن تشكيلات الجيش الشعبي في دفاعهم عن حدود الوطن.

كانت قذائف العدو قد استهدفت القرية وأودت بحياة عدد كبير من الاطفال والنساء، والمحاربين، وكان رجال الفصيل الثالث يردون الهجوم بشجاعة حتى دحروه.

من خلال النار والركام وأنين الجرحى والجثث المسالمة تضمد قرية كنارو جراحها بشجاعة وتعيد بناء دورها ومقهاها الوحيد وتستمر الحياة فيها يانعة متصلة آملة فيما ينتصر رجال الفصيل الثالث في معركة فاصلة ونهائية.

ان صورة الاستشهاد الشامل هنا لا تنغلق على ذاتها بل تستنهض الحياة لترتفع صورتها المتقدة من جديد في حياة القرية وحياة المقاتلين وهو أمر ترسمه بلوحة اخرى أحداث القسم الاخير من رواية محمد العجيلي القصيرة «الرابية العالية».

في «الرابية» نجد الضابط الذي يتجاور مع جنوده مع سكان قرية شمالية ويخطب له من اهلها فتاة تدعى فاطمة، وفي ليلة زواجهما ووسط ارتفاع الشموع والزغاريد تبدأ مدفعية العدو الايراني بالرمي على القرية فتحول عرسها الى مأساة ويستشهد العشرات من الرجال والاطفال والنسوة وبينهن العروس ويغادر العريس تلك القرية تاركا مهمته لآخر وقد شدهته المأساة.

ان صورة الاستشهاد الشامل هنا قد دفعت الروائي لموازاة بطله عن مسرح الاحداث وبذلك فقد قرن رد فعله بالسلب وذلك نوع من منطق البنية الدرامية ولكنها بنية لاتطور ولا تفتح آفاقاً أوسع بل يقطع التطور عند هذا الحد، وفي نتائج العملين لدى الروائيين صورة غير متشابهة الدلالات رغم تشابه التشكيل المكاني وبعض سياقات التشكيل الدرامي كما في الجدول التالي :

الفصيل لثالث	الرابية العالية
قرية شمالية	قرية شمالية
مقاتل ومحب	مقاتل ومحب
برشنك «تستشهد»	فاطمة «تستشهد»
خطبة	عرس
عدوان شامل	عدوان شامل
هناك اضافيات درامية	نهاية الحدث الروائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ـ صورة الشهيد العائد :

اكثر كتاب الرواية تأكيدا على فكرة الشهيد العائد وتصويره هو محمد احمد العلي، وقد وجدت في مجموعته القصصية «كل الماضي وكل الآتي» مجموعة من القصص القصيرة جدا ضمها عنوان المجموعة الاساس وتوزعت في عناوين مثل الزوجة ـ الهدية ـ تخطيط ـ البدلة ـ الشاهدة وكانت هذه القصص تخطيطات اساسية لاحداث روايته الاولى «قبل الفردوس» حيث يكون الخياط هو العامل المصري صانع العصا ويكون بطل الهدية هو الخال وتكون الزوجة نبيلة هي زوجة الشهيد حاتم الحاج حسن وتكون شاهدة القصة القصيرة ارهاصا بمشهد من هذا اللون في الرواية.

إن جزالة اللغة في «قبل الفردوس» تعد عاملا اساسيا في بناء شخصياتها الرئيسية المشبعة روحيا ابتداء من الخال العجوز وانتهاء بالزوجة وعبرهما اصدقاء الشهيد ومعلمه كما ان استقبال جثمان حاتم والطواف به في حواري محلة الفضل والصلاة عليه في المسجد وتفاصيل التشييع قد صنعت جميعا ذلك الاستعداد المدروس لبناء عودته حيا ـ ميتا في غرفته وزوجته وهي تناجيه وتحاوره وتتودد اليه.

إن حاتم الحاج حسن يقوم حياً ويعود في طريق المطهر حيث يودع الدنيا مرة اخرى (وقد ودعها) الى عالم الخلود.

لقد اخذ الفصلان السابع والثامن حوالي نصف حجم الرواية وهما الفصلان الخاصان بعرض تفاصيل تلك العلاقة الحميمة بكل ماضيها وحاضرها ويجسدان الايمان بعودة الروح إذ كان الشهيد حاضرا بين كل أهل حواري الفضل ومتجسداً مرة اخرى لدى زوجته، يحاورها ككيان حي وخالد ويناقشها في عواطفه واحاسيسه وحياته الماضية ومشهد استشهاده.

في رواية «أيام الكبرياء» لمحمد أحمد العلي أيضا يبدو مشهد عودة الشهداء سعد وصادق وعدنان لرفاقهم (احمد والملازم وليد وغيرهما) مشهداً متقطعاً وسريعاً ويتم عبر التقاطعات هنا وهناك في سياق حدث الرواية المتسارع الذي ينبني ازاء حدث مقاومة بطولية، وخلال ذلك فإن الروائي لا يبتعد عن التذكير بالشهداء وبتفاصيل حيواتهم السالفات و التاكيد الاساس الذي اخذ صنعته المثلى بتجسيد عودة الروح ومرادفها المعنوي (الخلود) في رواية «قبل الفردوس».

إن خلود الشهيد يتجسد لدى العلي في «قبل الفردوس» بعناية قصدية فيما يكون في سياق حدث شامل اخر هو المقاومة في «ايام الكبرياء»، وصورة الخلود تجدها ايضاً لدى ناجح المعموري في «شرق البصرة . . شرق السدة» في حوار حسين الناصر «والد الشهيد» مع سعاد وأمه عن الشهيد الحي سعد حسين وخلوده.

ويتجلى خلود الشهيد العائد في رواية «شرنقة الجسد» لخضير فليح الزيدي في جانبين: الجانب التصويري الآني لعودة الشهيد خالد الشيخ حسن على فرس بيضاء الى ذويه، والجانب التاريخي المستمر بامتدادات الصورة التاريخية لمعاني الشهادة في التاريخ العراقي والصورة التراجيدية الصارمة في عملية إعدام الاسرى من قبل العدو الذي لا يترسم شرعة القيم السماوية ولا تقاليد الفروسية ولا مبادىء القانون الدولي.

٣ـ استشهاد البيئة (المكان):

ليس المكان هنا مقصوداً لذاته داخل بنية العمل الروائي بل ان تفاصيل الحدث قد وضعته في ذلك الكادر المكاني دون قصد مباشر من قبل الروائي، واذا كانت البيئة تعني تحديداً المكان الاجتماعي ايضا فقد استخدمناها هنا كمرادف تقريبي ذلك لها هنا ديمومتها الاجتماعية الخاصة عبر مسار القتال، وتتوزع صورة استشهاد البيئة إلى:

ا ـ الاستشهاد وسط بيئة محددة:

في «أعداد المدفع» لهشام توفيق الركابي و«القمر الصحراوي» لعائد خصباك و«وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي تجد مجاميع قتالية تقاتل وسط بيئة قتالية محددة «مواضع ـ موضع مدفع ـ رابية» وتخضع وضعية المقاتلين لشروط البيئة ويتم تحركهم البطيء والموضعي داخلها وهم يقاومون ويتساقط منهم الجرحى والشهداء ولكنهم يصمدون وينتصرون حيث يكون للشهداء حضورهم ساعة الصولة فمنهم يستمدون العزم ومن خلودهم يبنون حيوية ساعات البطولة.

واذ تختلف هذه الروايات الثلاثة في البناء فإن تفاصيل الارض المحددة قد سيطرت على حركة الروائي وشخوصه رغم مناهج الروائيين المختلفة في البناء ـ اللغة الشعرية الحادة لدى محسن

الخفاجي المتأثرة بمقاطع من قصيدة اليوت الارض اليباب والاخذة من جوها والتقطع في رواية الحدث لدى البطلين عند خصباك والسرد ومهارات البناء التقليدية لدى الركابي .

ب ـ الاستشهاد وسط بيئة ذات مدى اوسع

في «الفصيل الثالث» للرصيف يتسع مدى حركة تشكيل المحارب وارض المعركة ليمتدا من الحدود الدولية الى القرية (كنارو) الى الجبل (روت) ويكون لفعل المقاومة الطويل والبطولي رجاله الذين سقط بعضهم شهداء وماهابوا ولا ترددوا ، ويكون لاتساع ارض الرواية أساساً في إتساع احداثها «وهو امر لا يتم دوما ولا يخلق قاعدة» ويكون الموت عالما رحبا والاستشهاد مصيراً لمجموعة رائعة من الرجال والنساء في مواضع الفصيل وفي شعاب الجبل وفي القرية .

في رواية «الرقص على اكتاف الصوت» لعادل عبدالجبار يكون مدى الرواية الواسع مكانا سببا في ديمومة دأب الروائي على وصف الامكنة بدقة وفي تصويره حركة المقاتلين الفادين وهجومهم المشهود في كل امكنة الرواية القتالية .

«لقد عاش الرجال الصناديد الذين استشهدوا ، الملازم وادي واحمد الصل والعريف كاظم حياتهم بصدق حتى اللحظة الاخيرة وعندما تقدموا مع رفاقهم الى الدقائق الفاصلة بين الموت والحياة لم يكونوا يفكرون بالرصاصة التي ستأتيهم بل كانوا يفكرون بالعمل التاريخي الذي ينجزونه فعلا ، وعندما حانت الساعة لم يبكهم رفاقهم بل استمروا في القتال حتى النصر ثم عادوا اليهم »

. . . لقد اكد الروائي على تداخل جدلية الحياة والموت وعلى ان الحياة قادرة ان تستمد عمق وجودها مألوفا وواقعا من ذلك المجهول المشحون واللامألوف حياة وهو الموت ، الموت هنا بأروع قيمه وصوره ، الموت البطولي الذي يدافع صاحبه عن قضية كبيرة لا اكبر منها ولا اكثر احتراما ، انها قضية وجود شعب حر ومستقل وبناء قيمه الفكرية بنجاح»(١)

وتجد رواية عائد خصباك «الكبار والصغار» متميزة في تصويرها لمكان المعركة «ساحة الحرب وشوارع المدينة ودورها» وفي تفاصيل المقاومة والبسالة (عند الجبهة وفي البيوت الآمنة) وفي اداء الشهادة لدورهم البطولي (سعد ورفاقه في الجبهة والصغار الذين يلعبون كرة القدم في الحارة) ، ذلك ان المعركة لدى الروائي كل لا يتجزأ وقد طالت الجميع واسهموا فيها ببسالة نادرة ، وذلك لان العدو لا يفرق بين المقاتلين المتصدين لعدوانه وسكان المدن الآمنة وقد مكن فهم هذه العلاقة والتأكيد عليها الروائي من النجاح في استغلال اتساع البيئة الروائية وتأثيرات الشهداء الايجابية فيها .

-٤- الاستشهاد بدلالته العربية

اذا كان المقاتل العراقي قد وقف طيلة مدة الحرب ، اي منذ الرابع من ايلول ١٩٨٠ حتى الان مدافعا لا عن العراق وحده كقطر بل عن الامة العربية كوجود وحاضر حضاري متجدد وتاريخ حي متصل فان رواية الحرب قد استطاعت تأشير هذا الجانب وتأكيده .

ويبدو هاما ومؤثراً ان يشارك الروائيون العرب في تصوير لوحة المشاركة العربية في المعركة وفي تأكيدها بالاضافة للعراقيين .

ان قارىء رواية الحرب يجد روايات مثل «بوابة البحر» لرياض الاسدي و«شجرة السدر» ليوسف يوسف و«زهرة فوق تلال الشيب» لصفوت عبدالمجيد و«الكراكي تهاجر شرقاً» لأحمد محمد لبناني و«المغارة» لنواف ابو الهيجاء تعج بالشخصيات العربية المقاتلة او المتأثرة بالقتال ، فزهرة الفلسطينية في «بوابة البحر» ترهن حياتها ثمنا لبيروت وفلسطين وعاشقها العراقي علي عبود يعود للبصرة ليقاتل دفاعاً عنها رديفاً لأخيه الشهيد امجد ، وآدم ورجب (السودان ومصر) لم يستشهدا في «الكراكي تهاجر شرقاً» ولكنهما رمزا لحالة قومية شاذة لقطر يمثل تجربة ثورية مقاتلة ومنتصرة مثل العراق .

ان صورة الشهيد العربي تتجلى في روايتين هامتين من هذه الروايات وهما «المغارة» لنواف ابو الهيجاء و«شجرة السدر» ليوسف يوسف .

لقد صنع ابو الهيجاء في حالة مدر حية بالغة الدلالة مثل حالة الشهيد ذلك المعادل الموضوعي قومياً فحمزة العراقي يستشهد في صبرا وشاتيلا مدافعا عن لبنان وعن القضية الفلسطينية ويوسف الطيراوي ابن فلسطين يقاتل عند حدود العراق بعد ان قاتل عند حدود فلسطين ـ لبنان ـ مدافعا عن وطنه الآخر .

تتداخل الازمنة والايام وجنين تغدو بغداد والبصرة يافا

لكن (المغارة) تعني كل ذلك وتعني ايضا نتاجا روائيا عربيا يسمو بقطرات دم الشهيد وفي اي ارض استشهد واقفا.

في «شجرة السدر» يقاتل عدنان الفلسطيني على ارض العراق ضمن سلسلة المعارك العربية ضد الغزاة لكنه يجد في تجربة العراق ثراء وبديلا عن كل الارض المعذورة وحين يستشهد رفيقه العراقي عبدالصاحب يخاف الجميع ان يعلموه بالنبأ حتى يكتشف هو ذلك ويتماسك بهياج فقد فقدَ واحداً من الرموز الكبيرة التي ضحت من اجل الوطن الكبير.

لقد حرص الروائيون العرب الذين كتبوا عن المعركة ان يؤصلوا تجربة الشهيد العربي وان يعيدوا اكتشاف ارضها وان يضعوها امامنا من جديد حسب وعي الروائي وامكاناته الفنية.

٥ـ الاستشهاد الاشكالي

وضعت هذه الصيغة الفرعية الافتراضية «الاستشهاد الاشكالي» لأني وجدت ان صيغة الشهيد التي قدمها عبدالجبار داود البصري في «موسيقى الطين» وثامر معيوف في «الرجل الذي هو أنا اكثر مني» ونواف ابو الهيجاء في «المغارة» تعتمد على هذه الصيغة غير التقليدية لصورة الأستشهاد.

واذا كان نواف ابو الهيجاء قد بدأ روايته بجرح يوسف الطيراوي في المعركة وأنهاها باستشهاده ملفوفاً بالعلم العربي فقد وضع بين المشهدين كل تفاصيل الجرح العربي وتألق وهو يصور ذلك التحشد بين الملايين العربية من جهة وهي تقاتل في فلسطين ومصر والعراق ولبنان، وأعداء الامة من صهاينة وايرانيين ومستعمرين وخونة وهم يقاتلون ضد هذه الملايين من جهة اخرى لقد وضع عبدالجبار البصري أمامنا حسون الأخرس مقتولا بيد حبيبته (بعد ان اعتقدته خائناً) وقد كان يؤدي واجبه الوطني في ارتداء جبة الخيانة بقصد، فالشهيد هنا يستشهد راضيا على يد الصديق والرفيق لا العدو وقد أدى واجبه والراوي يضع خيوطه بمهارة ليرسم الحدث الذي يستحق النقاش لجدته وصورته الغريبة الاخاذة لولا تلك المرافعات القانونية الطويلة

إن إشكال الواقع وإشكال الخيال يتطابقان في هاتين الروايتين، شهيد كالطيراوي يسير حثيثا نحو الشهادة وهو جريح ليعرض احداث «المغارة» بكاملها، وشهيد عاشق كحسون خائن بالنسبة لحبيبته في «موسيقى الطين» والشهادة تأتي صادمة السياق التقليدي في العملين.

إن اشكال الحلم يغوص داخل تجربة ثامر معيوف حيث ينقل عامر عبدالحسين رفيقه الشهيد عبدالزهرة علي الى حيث اهل الشهيد، لكنه في الطريق يقرأ مذكراته (وربما كانت مذكرات عامر كما يصرح الروائي حينا تمهيدا للذروة الدرامية المبتغاة) ثم تتداخل المشاهد فيدخل عامر شارع وزقاق ودار أهله هو لا دار عبدالزهرة وقد تحرك الاهل والجيران نحو الجسد المضمخ بالطيب والشامخ بعلم الوطن فيما يقف عامر مراقبا . . . من الشهيد هنا: عامر ام عبدالزهرة؟ لقد أدخل الروائي إشكاله الفني الخاص وترك القارىء عند باب هذه الرواية القصيرة الاخير في موقف يلفه الجرح لكنه يتسع للقول ان للاستشهاد قيمته الروحية العالية بالاضافة لجانبه البطولي المستمد من هذه القيمة وغيرها وان عامراً وعبدالزهرة رمزان متداخلان لكن اساس الإستشهاد واحد وهو الوطن.

٦ـ تجارب اخرى

ان صيغ تصوير الروائي للفداء الاستشهادي كثيرة فهناك صورة استشهاد حميد مجيد عبدالله التي صورها صلاح الانصاري في «الشمس لا تسافر» عادل عبدالجبار في «الرجل الذي عاش مرتين» واحمد قباني في «السبع يضحك» وعادل كامل في «اعوام الشمس» وهي تستحق موضوعا منفصلا لحيوية مشاركة اكثر من روائي في رسم صورة واحدة بأساليب مختلفة، وهناك الاستشهاد بصيغته اللامّة اجتماعيا تلك التي عناها زيدان حمود في «ليل الخنادق» وهناك الاستشهاد الاخباري وهي صيغة جسدها باسلوب متميز عبد عون الروضان في «رجل في ذاكرة الرجال»، وهناك صورة استشهاد رجل البحر المصحوب باصراره واصرار الاخرين من رفاقه على الحياة لدى علي خيون في «صخب البحر» وعادل عبدالجبار في «عينا زرقاء اليمامة» وسلمان كاصد في «البحر لا يغمر الكبرياء».

إنّ حالة الاستشهاد كطموح لمقاتل يصنع تاريخ اليوم والغد قد شكلت ذلك الهاجس التاريخي للفقدان المضحي بديلا عن استمرار الحياة في الوطن وكمعادل لدى الملايين الساعية نحو الخير وهي تقاتل عدواً لوى عنقه الشهداء وصولات المقاتلين ومنطق التاريخ وارادة كل العراق الجميل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

محمد خضير

رؤيا خريف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاء الخريف برؤيا أخرى، جديدة تختلف عن رؤى خريف الأعوام الماضية، رؤى ضفة النهر: «الرأس المقطوع» و«ساعات الميادين العاطلة» و«جزيرة التماثيل» و«الذبابات المشنوقة»، سلسلة من الرؤى المبللة بندى الفجر، المختلجة كقلب النهر الواسع.

كل الوجوه في رؤيا هذا الخريف دفينة في الضباب والهلع، الا وجهاً واحداً واضحاً يجري في المقدمة، أمومياً، آمناً، مسلماً بالأقدار. حشد من الناس يحملون أمتعة قليلة، يندفع من جسر أو عبارة قادمة من الضفة الأخرى للنهر، ما أن يطأ رصيف الساحل حتى يتفرق في جميع الاتجاهات، مخلفاً وراءه عجوزاً متمهلة تمشي كسلحفاة.

يستحضر مشهد الرؤيا في وقت آخر، بحركة تأملية فاحصة بطيئة، وبتفاصيل اضافية، تمر أجزاء المشهد، وقد تتوقف الحركة على جزء صغير منه، مركز الرؤيا، الوجه القديم الطالع من الضباب للأمرأة العجوز، وراء الحشد المتفرق، وتتجمد في اطار الرؤيا تفصيلات أخرى مع الوجه، صفحة النهر المتموجة، والقوارب، واوتاد خشبية لجسر قديم، واسلاك حديدية مظفورة تتدلى أطرافها في الماء أجزاء أخرى غير واضحة، لعلها سرب من الطائرات او غيمة من مخاوف. بعد ساعات يتكرر اندفاع الحشد وتفرقه مع تفصيلات أخرى، والوجه القديم نفسه منبثقاً من لامكان يتقدم كسلحفاة نهرية على جسر رسو العبّارات.

خرجت قبل غروب الشمس لاستجلاء مكان الرؤيا الجديدة. كان السكون يثبت السفن الراسية على سطح الماء العكر، تهب منه نسمات خاطفة تحرك الأوراق الصفر الذابلة وتحدث خشخشة متقطعة بين الأقدام. وصلت الى مرسى العبارات التي تنقل العابرين من هذه الضفة الى الضفة المقابلة، المكان المتوقع نفسه المتكرر في رؤيا هذا الخريف، الركائز الخشبية لبقايا الجسر، الأسلاك المضفورة الساقطة بين الصخور التي انحسر الماء عنها، وسفينة حديدية محطمة نخرتها الامواج، وزوارق مربوطة تهتز اهتزازاً خفيفاً. هناك مقعد على الساحل قريب من حافة النهر. انتظرت طويلا دون أن يحدث شيء ولم يخطف أي نذير.

توقفت آخر عبارة راجعة من الضفة البعيدة وانزلت عابرين قليلين. هبط الظلام وعتم الأشجار الضخمة على الساحل، واشتعلت أضواء سفن متفرقة. كان جسر العبارة خالياً، وأجنحة طيور قليلة تمشط فضاء النهر للمرة الأخيرة. كان الظهور المتكرر للرؤيا يرسم للعجوز أوضح صورة، مماثلة للصورة الاصلية للجدة

العنيدة، قابلة المئات من المواليد، الجدة السلحفاة، في مشيتها المتمهلة المتمايلة، ووجهها الأخضر الداكن الصقيل. بعد أربعين عاماً، كان الوجه نفسه، لم يحفر فيه شرخ واحد أو أخدود.

●

يومذاك، في ربيع ١٩٤١ الذي انزلت فيه السفن البريطانية جنودها من (الكركة) الهنود لاحتلال العشار، أرسلني أهلي بصحبة قابلتي الى أقاربي في قرية (نهر خوز) القريبة من (أبي الخصيب). أنزلتني القابلة في دار بنيت من طين الانهر. كنا قد وصلنا ليلا، لأني في النهار التالي عرفت كم هي واسعة تلك الدار، بغرفها الخمس وسورها الطويل الذي يحيطها ويفصلها عن نهر تجاوره، وسط بستان نخل كثيف. كما اكتشفت في النهار التالي، ويا لدهشتي، اني لست وحدي في هذه الدار. فاضافة الى قريبين عجوزين يسكنان في احدى الغرف، فوجئت بعشرة من صبيان (دار الأيتام) أجلتهم لجنة الأمن في المدينة وأودعتهم بين يدي القابلة، بعد اشتداد مقاومة الأهالي لقوات الاحتلال، وانسحاب الموظفين والشرطة عن المدينة، وانتشار الفوضى وما تبعها من نهب للدور وسلب للمتلكات. ذلك الصباح، دعتنا القابلة جميعاً الى وجبة افطار، وجلسنا على الأرض حول منضدة طويلة واطئة تعلو عن الارض قدماً أو أعلى بقليل. كانت وجبة تعرف سريعة، وتنقلت عيناي من حافة الكوب المعدنية في الوجوه الهادئة المنهمكة في ارتشاف الحليب. سمر، نحاف، اكبرنا لم يتعد العام العاشر. خرجنا بعد الافطار الى النهر من أحد الابواب الثلاثة للدار كان يؤدي لسلم صخري منحدر تغطي درجاته الاخيرة مياه النهر المجللة بظل الاشجار الكثيفة على ضفتيه. لم يكن النهر واسعاً، لكن ماءه الرائق خدع نظراتنا بعمقه وأسماكه الصغيرة. كان البستان يضغط على هدوئنا ويجبرنا على الانحناء. وفي المساء عدنا ثانية الى المائدة الواطئة، وتابعنا حركة القابلة البطيئة وراء ظهورنا توزع علينا صحون الحساء الساخن وقطع الخبز الطازج. كنا سنشرب الماء من قلة وأقداح فخارية. سمعنا أحدنا يقول: «انها سلحفاة». في ذلك المكان، والعزلة تلك، كان مثل هذا التشبيه يلصق في خيالنا كسائل ثمرة (البمبر) الصمغي الشفاف، اكثر من أية سلحفاة حقيقية رأ ينا تغادر النهر ذلك الصباح. وعندما جلست العجوز في صدر المائدة، أنار القسط الضئيل من نور الفانوس وجهها الأخضر، تحدق فينا بعينيها الصغيرتين تحت حاجبين ممسوحين، وبدت كشجرة راسخة الجذور، يخفي وجهها السلحفاتي الطافح بالسلام عمرها الطويل، ورحلتها الشاقة بين البطون والفروج، الى أن ألقت بها العبارة على ساحل رؤيا هذا الخريف، ولم يتغير منها شيء.

●

عدت الى الشقة في آخر المساء. لم يصل أحد من الأصدقاء بعد. تطلعت من النافذة المطلة على ساحة وقوف الباصات، أرقب الحركة المبعثرة للعائدين الى بيوتهم. كان الانسحاب الثقيل والصعود المتباطيء الى داخل الباصات، ثم مغادرتها أماكنها بنفس الثقل والتباطؤ، يترك المظلات الخالية كقبعات وحيدة متفرقة على الأرصفة، تضغط عليها رطوبة الخريف الساخنة، ويجسمها الضوء الخفيف المتناثر من الأعمدة ومن واجهات الفنادق.

ومن مستوى النظر الواطىء هنا يهبط (شيء) الى الأسفل دون انقطاع، لاأدرك ما هو تماماً، لكني أحسه قريباً من عيني، كما تصطدم أذناي برنين غير مسموع، وتمسح جلدي فرشاة صعوداً وهبوطاً. كانت الغرفة قليلة الأثاث، وأهم ما تحتويه منضدة طويلة لاترتفع عن الأرض كثيراً. جلست في طرف المنضدة، ورسمت تخطيطاً لوجه الجدة السلحفاة، بعدئذ أنجزت عدة تخطيطات، عندما سمعت أقدام الأصدقاء تزحف نحو الغرفة. كانوا ثلاثة من ندامى كل ليلة، تناقلوا التخطيطات، وسألوا عما اذا كانوا يعرفون صاحبة هذه السحنة الفحمية. قلت: «لابد أن أحدكم سيعرف أخيراً من تكون» ثم أضفت: «كنا ندعوها الجدة السلحفاة. ذلك قبل سنوات طويلة.» لم تصدم أحدهم أية ذكرى عن التسمية الأخيرة. ثم وصل الآخرون في ضجيج ومرح، وابتدرني أحدهم: «أحزر من القائل، انها معركة روحك ضد شبح الوفاء، وهي معركة روحي ضد شبح الصداقة.»

قلت: «لاأعرف. فكتور هيجو؟»

- «جيمس جويس.»

انتظمت الشلة، شلة كل ليلة، وجلسوا، عشرتهم، على الأرض حول المائدة الواطئة. ذهبت الى الغرفة الأخرى، وأخرجت قناني النبيذ الاثير لديهم من الثلاجة، ووضعتها أمامهم. قلت: «انها مفاجأة. ستشربون الليلة في أكواب من الفخار.» أخرجت طقماً من أكواب السيراميك، بنية اللون. رفعنا الاكواب، وقال أحدُ الأصدقاء: «نخب الطين!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملأنا الاكواب، ورفعت كوبي: «نخب السلحفاة التائهة!»

بانكفاء قليل الى الأمام، يرتشفون النبيذ على عجل. راقبتهم من حافة قدحي. كانوا شاخوا، ولمحت لأول مرة الأخاديد المبكرة تقطع وجوههم كلما اعتدلوا أو مالوا الى الوراء،كانوا أقل ضجة واكثر هدوءاً ذهبت الى النافذة، وتطلعت الى الساحة. أشخاص قليلون يخطرون بين المظلات أو يجلسون في داخلها. آخر باص على وشك المسير.

أما ذلك الشيء الغامض فدائم الانهيار الى الأسفل. كان أحدهم يقول:

«الأوطان اطار الصداقات الكبيرة.» مختتماً حديثاً لم أتابعه. ثملوا وتباطأت حركات أيديهم الممسكة بالأقداح او السيجاير. بدوا كأشباح مثقلة بالوفاء في تجاورهم وانكفائهم على المائدة، واختلاط ظلالهم على الجدران، متلاصقين منذ أمد بعيد دون حراك. كانت المروحة تدور فتبدد الأنفاس المخمورة الرطبة ودخان السيجاير، ويختلط أزيزها بالنبرات الخفيضة المتثاقلة الخشنة للكلمات الأخيرة.

الليل يتقدم، ولاشك في أني قد غفوت، لأني وجدت الغرفة خالية من الصحاب بعد انتباهي. الأكواب مقلوبة على المائدة جوار القناني الفارغة، يرقد بينها وجه الجدة السلحفاة مغطى بسائل وردي جاف.

غادرت الشقة مع الفجر، واتجهت مسرعاً الى مرسى العبارات. أحسست بنسائم النهر الندية مع اقترابي الحثيث. في نفس المكان، تجلى جسر حديدي ممتد على مجموعة من السفن الطافية المتسلسلة الى الضفة الأخرى المقابلة، تعبر عليه قافلة من الشاحنات العسكرية الكبيرة باتجاه الجانب الشرقي من النهر. قافلة طويلة، محملة بالجنود والعتاد، تنخفض تحت ثقلها السفن المعترضة، ساحبة معها قطع الصفيح في الجسر، فتحتك ببعضها وتتأرجح.

انقضى النهار، وعدت ليلا الى المكان نفسه. الجسر ما زال قائماً، وقافلة الشاحنات تستمر في العبور. لم يأت أحد من شلة الاصدقاء الى الشقة تلك الليلة، ولم يظهروا في الليلة التالية.

كانت الحرب قد بدأت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

نشأة دراسة حروف المعاني

د. هادي عطية مطر

سلسلة الموسوعة الصغيرة

وزارة الثقافة والأعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد

بلند الحيدري

منافذ إلى الشعر الحديث في العراق

القسم الأخير

الرواد وجديدهم

لقد حدث ذلك غب الحرب العالمية الثانية، ويوم ان كان العالم، كل العالم قد سقط متهالكا هنا الى جانبي والى جانبك وفي كل مكان، وهو يتلمس ما خلفته الحرب من جراح عميقة فيه، وكان ثمة انين وعويل يتسلل الينا من خلال ركام اوربا شعرا ونثرا كالشعر وقصصا ملأى بالنقمة والذعر وبالصور الغارقة في الخيبة والعتمة والنزوع الفردي الى تأكيد الذات وتضخيم ملامحها الثائرة والحاقدة على كل من يقف ضد حرية اللامبالاة التي يتنادى اليها، موقفا يساوي بين كل الاشياء ويرد على صرامة مبدأ الغائية الذي سيطر على كل الحضارات السابقة.

وكان الفنان والقاص والشاعر منا يسعى لان يجد لما تراكم في نفسه من حقد على واقعه، متنفسا في الذي يرسمه اويكتبه يثبت من خلاله قيما جديدة ونظرة جديدة للحياة، ترفض ما تألفت معه حياتنا الاجتماعية من زيف وتقاليد بالية قد وانعكس ذلك في غير قصيدة من قصائد الشعراء الرواد عبر نكوص بعضهم الى البحث عن انفسهم في صدق القرية وهجو بعضهم لبغداد التي يتمثل فيها بالنسبة لهم كل الزيف وكل ما يعنيه فقدان الاصالة و(.. من هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا وانما كان بذرة اتمرد هو الذي ولد الثورة - عبدالوهاب البياتي).

وكان العالم آنذاك يتحدث بلوعة عن جريمة القتل المرعبة التي تمت على هيروشيما وعن انتحار الكاتب الالماني ستيفان تسيفايج في البرازيل بعد ان آمن بان لن تكون هناك فرصة لأصلاح العالم، وعن ديكتاتور قال عنه بعض علماء النفس بانه مصاب بجنون الفكرة الثابتة، جر البشرية الى كارثة فظيعة، وعن طالب بعث برسالة للرئيس الامريكي يساله عما اذا كان من الضروري: «ان اتم دراستي بعد ان اخترعتم القنبلة الذرية؟»، وعن تاجر في بغداد كان يخلط الدقيق بنشارة الخشب ويعرضه خبزا للناس، وعن اناس لم يتوانوا عن بيع لحم الحمير، وقيل ان هناك من كان يبيع لحم الموتى من البشر.

كانت حياتنا اليومية ملأى بمثل هذه الاخبار تنتقل الينا همسا احيانا او نسمعه من الاذاعات او نقرأه مسمرا على حروف سود في هذه الصحيفة اليومية او تلك، يبدو الى جانبها كل ما يقال من

شعر وما ينشر من ادب، شيئا باهتا لا معنى له، فالناس الذين حولنا مشدودون باحكام الى ما تسمع وما تقرأ من الاخبار، ومن خلال سطرين فقط كانت الصحف اليومية تستطيع ان تخبرك بمقتل مائة الف انسان وبفناء مدينة كاملة وان الخبز الذي اكلته اليوم كان خليطا من الحنطة ونشارة الخشب وربما كان اللحم الذي دخل جوفك لحمار.

في هذا المنعطف الخطير من تأريخ العالم، وفي هذا المقطع المتأزم من عصرنا ولد الشعر العراقي الحديث، وفي مجتمع صوره الكاتب الروائي ذنون ايوب في معرض دراسة نقدية له عن ديواني نازك الملائكة وبلند الحيدري بقوله: (... هذه الصور القاتمة واليأس المريع والانات المؤلمة والنظرة السوداء للحياة هي بلاشك صدى لهذا المحيط العراقي.. هذا المجتمع المنهار هو كل ما يملأ عين الشاعر وسمعه، ذمم فاسدة قد تفسخت وتحللت حتى فقدت اصلها واستحالت الى عناصرها الاولية واقوال فارغة تعبر عن افكار جنونية وحشية بالغة في القسوة والشراسة، تكذب على الناس وعلى نفسها في غير ما حياء ولا خجل تكذب حتى على الكذب نفسه.. هوس وجنون واستهتار، شعاره اللاقاعدة تجده حيثما سرت واينما ذهبت.) وفي ظروف متوترة كهذه لابد للصراعات الادبية من ان تتخذ لها منحى عنيفا وحادا في سلبه وايجابه فيتحول النقد عن مهمته في تقويم الاثر الابداعي وابراز ما له وما عليه الى السب واللجوء الى القهر الاتهامي بدعاوي لا تنهض بها حجة وقد لا تتعلق في احيان كثيرة الا بميول الشاعر السياسية او انتمائه الطبقي او بموقفه من التراث، وكثيرا ما كان يوحي هذا الشكل الجديد للقصيدة الحديثة لغير واحد من التراثيين المتزمتين بانه قد جاء

بتوجيه من الاستعمار وعملائه في بغداد، وكان على الشاعر منا ان يوضح تجربته ويفسر مراميها وان يثبت علما كرواد القطب كلما تقدم خطوة فليس من يقيس الظلال في هذه الصحراء غير نفسه، فعليه اذن ان يعمق وعيه بما يوطد خصوصيته الشعرية وبما يتفاضل به على زملائه وان يجيد في استنباط الاساليب التي يشير بها هذا القارىء الغارق حتى قمة راسه في اكوام من الاخبار اليومية وعليه ان يبحث عما يبر ر مسعاه في هذا الجديد الذي جاء به وان يتحصن بنخبة من اسماء عالمية لحماية اسمه، وبنصف فهم كانوا يجندون ادباء وفنانين من كل لون وجنس فلهذا بيكاسو ولآخر هنري مور ولذاك الأديب سيتول واليوت ولغيرهما جيمس جويس، وكان بين تلك الاسماء اسم سارتر وكيتس وبودلير، هذا بينما كانت تستمر في الصحف العراقية قهقهة ساخرة من شعر وفن وادب هؤلاء الشبان ابناء العقد الثاني.

لقد شدوا على ايديهم وهم يطرقون الباب بقوة لاثارة الجو المحيط بهم والفات نظر الآخرين اليهم عبر مزاوجة بين رغبتهم في ان يجدهم الاخرون ورغبتهم في ان يجدوا انفسهم في الان ذاته، وكانت بواكير اعمالهم بمجموعها تشكل صرخات افراد مهجورين وهذا ما وهب نتاجهم الاول طابع الغرابة المثيرة فكما كان يرسم جواد سليم صوره عن «عاهرات في الصيف» و«بغايا في الانتظار» ويسخر من زوار معرضه الذين يشيحون باوجههم عنها، وكما كان خالد الرحال ينحت تمثال «حمامه» النسائي المتخم بشبقية عنيفة ووقحة، كان ثمة اصدارات ادبية تنزع ذات النزعة كديوان صفاء الحيدري «في المبغى» وديوان مردان الذي سيق باثر منه الى المحاكمة لخروجه على القيم الاخلاقية والعرف الاجتماعي ومجلة «الوقت الضائع» التي تصدرت صفحة العدد الاول منها قصيدة بلند الحيدري «في الجحيم» وهي تنسج على ذات النول نسيجها في الشعر الاباحي، وكان البعض ممن يشرفون على تحرير هذه المجلة ينتحلون لهم اسماء اوربية يذيلون بها قصائدهم النثرية السريالية، امعاناً منهم بالسخرية ممن سيكيل لها المديح لمجرد كونها ذيلت باسم اجنبي، كما صدر عن هذه المجلة اثران ادبيان في اواسط عام ١٩٤٦ هما: «اشياء تافهة» لنزار سليم، و«خفقة الطين» لبلند الحيدري، ولم تعمر «الوقت الضائع» لاكثر من عددين وقد اعقب غلقها فتح مقهى يلتقي فيه جماعتها واصدقاؤهم ومريدوهم وقد اطلق عليها اسم مقهى «واق واق» وشاع عنها انها ملتقى الادباء والفنانيين والعشاق ولم يكن حظ المقهى باحسن من حظ المجلة اذ سرعان ما اغلقت بابها دون روادها المحدودين الذين كان من بينهم من اطلق شعر ذقنه او من سرح شعره على جزء من كتفه او من علق غليونا ضخما في طرف من فمه فامال نصف وجهه النحيف وكان من عادتهم ان يتحلقوا كل ليلة حولة طاولة عرجاء في المقهى ليواصلوا نقاشاتهم الطويلة في الادب والفن والناس وحيث تختلط الاصوات المتحشرجة بالضحك والسباب والدخان الكثيف وقد يتورط أحدهم بقراءة ما جادت به قريحته، فيتيح لهم أن يتناولوه بالنقد المغرض نهشاً وتجريحا وتنتهي الليلة على اسوأ ما يكون.

واعقب صدور «خفقة الطين» ديوان «عاشقة الليل» لنازك الملائكة في اوائل عام ١٩٤٧ ، تلاه ديوان «ازهار ذابلة» للسياب ، ورغم اختلاف الاجواء الشعرية في هذه المجاميع الثلاث فقد التقت على مفاهيم محددة للجديد الذي يريدونه ويتنادون اليه ضمن نزوع رومانسي صارخ اتجه بالبعض منهم نحو السماء يستمطرونها لقاءات حب ومواعيد غرام، وغارت باخرين في الوحل والنتن. وكانت غرابة الصور الشعرية تشكل محورا رئيسا لهم، وكثير منها من مخلفات الرمزيين الفرنسيين، وتداعيات السرياليين مثل «القمر الاعمى» و «الشتاء المحموم» و «اللظى المخمور» و «الزورق السكران» و «القلب المتكيء على عكازة»، الى جانب ما توارثوه عن الرومانسيين من شموع وعيون من كل لون وجنس وليال مقمرة وغيرة قاتلة. وتكاد ان تختزل علاقة المراة بالرجل اغلب ما قامت عليه هذه البواكير الشعرية التي مهدت لانطلاقة اكبر في اعمالهم الابداعية التي اعقبتها او انها كانت تحمل تباشير استحداث لغة شعرية جديدة خارجة على العمود من حيث الاستعمالات اللغوية، ذلك ان الشعر الحديث، واريد به شعر الشبان اللذين سلكوا نهجا جديدا كالحيدري والسياب والبياتي والملائكة قد جاء بلغة جديدة، اصولها عربية ودلالاتها جديدة، وهذه الجدة يقتضيها الفهم الجديد للفن - الدكتور ابراهيم السامرائي «وفي الساعة التي كانت فيها الصحافة العراقية تسعى لاسكات اصوات هؤلاء الشعراء وتتهمهم بالمروق وترى فيهم خطرا على الادب وعلى المجتمع، كانت مجلتا «الاديب» ومن ثم الآداب «اللبنانيتان تنتصران لهم وتفتح صدرها للكثير من شعرهم

الكثير. وكان الناقد اللبناني الكبير مارون عبود لا ينفك يترصد كل جديد يصدر عن هذه «النهضة الشعرية في العراق والتي تجري في حلبتها النساء والرجال» ويفرد له دراسة تشير الى ابرز ما قام عليه هذا الجديد واستقام فيه امره. وذلك بالرغم من كون هذه المجاميع الشعرية لم تذهب بعيدا عما كان مألوفا عند غير شاعر من الشعراء الذين عاصروهم كابو شبكة وابو ريشة وسعيد عقل والمهندس وغيرهم. حتى لترى مجلة الكاتب المصري - يرأس تحريرها الدكتور طه حسين - ان في موقف الصحافة اللبنانية المنتصر لهذا الشعر ضربا من ضروب داء الجار. فالامر لا يتجاوز، كما تعقب صحيفة اخرى، «اعترافنا بان المدارس الادبية قد اخذت طريقها في ادب العراق» وتحدد سمات تجربة الريادة الشعرية في العراق مجلة اخرى بقولها: «من الجلي ان اطلاق اسم الحركة هنا من التوسع لا غير فليس هناك حركة منظمة ولا مقررة، بل هي فورة اتية من نفوس فريق موهوب من شباب تقارب بينهم أرض واحدة وعصر واحد فاوحت اليهم شعرا متوافقا في سماته متباينا في اصواته ونغماته.»

وقد كان لهذه المتابعة من النقاد والصحافة، على تباين مواقفها ان عززت من طموحهم وشددت من ازرهم، وقامت حافزا للشعراء الجدد على البحث والدراسة لايجاد افاق تعبيرية اكثر رحابة واكثر اثارة، آفاق تيسر لهم ضروبا ادائية تبسط تعقيداتهم وتعمق بساطتهم وتعمق الارض لجذورهم، وعبر هذا الاحساس الجياش بضرورة التغيير اخذت تبرز ملامح جديدة في شعر هؤلاء الشعراء وتتشكل من خلالها اصول مدرسة كاملة لها موقفها الواضح من المفردة ومن موسيقى القصيدة ومن شكليتها العامة.

ويؤرخ الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا، الذي كان له دور فعال في تأصيل هذه المدرسة عبر ما اتسعت له ثقافته وما انعكس عنها من اثر على تجارب اصدقائه الشعراء، يؤرخ لها قائلا: «.. ان حركة التجديد تبلورت في اواخر الاربعينات، وبعد نكبة فلسطين مما يدل على ان المناخ السياسي والفكري والاجتماعي الذي خلفته النكبة عام ١٩٤٨ كان مولدا لهذا التيار الجديد. ولقد شعرنا في ذلك العام اننا خدعنا واننا كنا لمدة طويلة اسرى تفكيرنا القديم، واصبحت الثورة الفكرية الاسلوبية امرا لا محيد عنه اذا اردنا ان نتغلب على ظروفنا.».

الموقف من التراث

لقد ادرك جيل السياب بان رجعية التراث لم تتأت عن التراث نفسه، بل عن طريق فهمنا له وطريقة تعاملنا معه، فالتراث ليس كماً مفصولا عن زمن معين ومكان معين.. انه حدث او انعكاس فكري لحدث وواقع وزمن، وكما لا يمكن لنا ان نتعرف الى الانسان منسلخا عن لحمه وجلده ودمه، لا يمكننا ايضا ان نحدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قيمة التراث وهو منسلخ من الظروف المحيطة به .

التراث جهد في التاريخ ، يقوم على مسعى لربط الحدث بالزمن ، عبر استدلال واقعي واستقرائي ، وتساوق ما بين السبب والنتيجة ، والعلم بالتراث لا يعني الاخذ به ، بل استخلاص ما يمكن ان يمدنا بشيء من جدوى في واقع جديد . غير ان ضعف احساسنا بالزمن اضعف من احساسنا بالتأريخ ومن ثم اضعف من رغبتنا في دراسته دراسة تحليل واستنكاه واستنتاج وصار كل همنا ان نسطح احداثه على زمن واحد ، هو الماضي ، الماضي بلا تحديد ولا تفصيل ولا مستويات مختلفة وبذلك انطبع تفكير بعضنا اللغوي والابداعي بصيغة ماضوية جامدة ومن هؤلاء تتاتى رجعية التراث ، هؤلاء الذين يفترضون ان القيم الفكرية والفنية والادبية تولد عارية من ظروفها الخاصة وتتسطح على كل الازمنة وكل الامكنة .

ان هذا الادراك الخاص لمفهوم التراث من قبل الشعراء الرواد هو الذي اكدهم في العلاقة الصحية معه وهو الذي اشاروا اليه غير مرة ومنذ اوائل الخمسينات فهم كما يقول بدر شاكر السياب (. . . لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اصبحت فاسدة) ويقف ذات الموقف عبدالوهاب البياتي عندما يصرح (. . ليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافي والاوزان ولم يتعد الامر تطوير وتشكيل اسلوب الاداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاحم مع التعبير والمضمون وواضح ان الشعر لم يهدف من وراء التجديد الا الى فتح افاق جديدة قد قصر عن بلوغها الشعر القديم) ، والى مثل هذا يذهب بلند الحيدري بقوله (. . بانه اخذ من القديم ما هو بحاجة اليه ، فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذي يمثل احاسيسه ومشاعره وعصره) ، وربما كان لهذا النكوص عن الادعاء بالثورة على القديم ما يستبطن من المهادنة مع التراثيين ، الا انهم كانوا في الواقع كذلك فهم لم يثوروا الا على القاعدة التي تجعل من التراث سجنا قاتلا كالذي يرمي اليه ابو عمرو بن العلاء باتهامه كل جديد بالقبح (ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه وان قالوا قبيحا فمن عندهم) وان هذا الحس باهمية الارتباط بالتراث شد تجربة الشعراء الرواد الى مفهوم دقيق للعملية الابداعية يقوم على موازنة واعية ما بين العطاء وبين التقبل بين الجهد الابداعي وقدرة الآخرين على استيعابه والتعاطف معه ، وان اي تغيير في المضامين يستوجب تغييرا للانماط الادائية وان هذه المضامين ما كانت لتتغير لولا تلك العلاقة الجدلية ما بين الماضي والحاضر ، ما بين التراث والمعاصرة وهما قطبا كل عملية ابداعية يستطع الآخرون ان يجدوا فيها ما يشدهم الى ماضيهم والذي هو جزء من لحمهم ودمهم والى حاضرهم والذي هو جزء من قدرهم اليومي ، ولذا كان من الطبيعي ان يلتمس الشاعر الحديث حداثته من واقعه المتغير ، فقد انتهى عصر القصيدة المنبرية التي فرضت لها نظاما شعريا يقوم على اساس من البيت الواحد بشطريه في الصدر والعجز وحيث ان روي قوافيه يكاد يكون بمثابة نقطة تقف عندها غاية القول ، ليحل محلها عصر القصيدة المقروءة التي يتسع لها الزمن على غير ما اتسع للاولى في حضورها المنبري ، وهو زمن أتاح للقارىء ان يتلمسها كعمل ابداعي متكامل لا كأبيات مجزأة واتاح للشاعر ان يعمق من درايته باصول صنعته في ان يكون لقصيدته محور يستقطب اطرافها ، وكان من الطبيعي ايضا ان يلتمس في المفردات المأنوسة والمألوفة وسيلة يتوسل بها لأيصال تجربته بكل ما اكتنزت به ، فيختار منها ما هي اوقع في النفس لسهولة تركيبها واسبق للافهام لكثرة شيوعها بين الناس ولانها اكتسبت من هذا الاستعمال اليومي ما اغنى قدرتها الايحائية عبر ما تتداعى في ذهن القارىء وذاكرته السمعية والعينية من صور وايقاعات هي بالتالي مخزون احتياطي يعين الشاعر على تعميق اثر عمله الابداعي وتوطيد صلته بقارئه ، فكلمة «مدية» وان دلت قاموسيا على «السكين» فهي ليست السكين التي الفناها في حياتنا الاعتيادية وتعاملنا معها بحساسية غنية بالانفعالات واذا كان البعض قد اخذ على لغة هؤلاء الشعراء ضيق معجمها ، فان ما تواصل مع تجربتهم من انتشار للصحافة اليومية والوسائل الاعلامية الاخرى قد اوسعت معجمهم للعديد من مثل هذه المفردات المشحونة بالتداعيات الموحية ، ولكن هذا الشاعر الذي سعى جاهدا الى تبسيط لغته من ناحية ، سعى من ناحية ثانية الى تكثيفها بالرموز وتعقيد بساطتها بالغموض المتعاضل معها ، وبذلك خرج بلغة الشعر من لغة الناس الى لغة ضمن لغة الناس ، تميل الى الاستعانة ببساطة لغتهم لما فيها من قدرة ايحائية وترتفع عنها بمدركاتها الثقافية بحيث يصير المستوى الثقافي المتماثل عند كل من المبدع والمتلقي هو الارض التي تقوم عليها هذه اللغة الجديدة ، وقد كان لهذه المفردة المأنوسة دورها في ابعاد الشاعر الحديث عن مغبة تصيد القوافي وحشو الابيات

الشعرية بما لا ضرورة له من الكلمات ليستقيم وزن البيت ويستمر تدحرج صوت القوافي المرتب. وتوضح نازك الملائكة بدليل من تجربتها الخاصة اثر الصنعة الفارغة في نظام البيت الشعري ذي الشطرين فتقول: (.. الابيات التالية تنتمي الى البحر الذي سماه الخليل - المتقارب - وهو يرتكز الى تفعيلة واحدة وهي فعولن

يداك للمس النجوم ونسج الغيوم

اتراني لو كنت استعملت اسلوب الخليل كنت استطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الايجاز وهذه السهولة..؟ الف لا فانا اذ ذاك مضطرة الى ان اتم بيتا له شطران فاتكلف معاني غير هذه املأ بها المكان وربما جاء البيت الاول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضاء
ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة.. الم نلصق «الوضاء» دونما حاجة يقتضيها المعنى اتماما للشطر بتفعيلاته الاربع..؟ الم تنقلب اللفظة الحساسة «الغيوم الى مرادفتها الثقيلة «الغمائم» وهي على كل لا تعطي معناها بدقة.. ثم هناك هذه العبارة الطائشة «ملء السماء» التي رقعنا بها المعنى، وقد اردنا له الوقوف فخلقنا له العكازات)..

الشاعر الحديث والجمهور

تستتب العلاقة ما بين الشاعر وجمهوره باثر من التوافق والانسجام بين ايقاع الشاعر الخاص والايقاع العام لمجتمعه. وان ثمة واقعا اجتماعيا الزم شاعرنا العربي القديم بان يكون واضحا في قوله وكشفه لما تتعاوره من افكار وعواطف ليسهل الوصول اليها دون ممانعة. بعد ان اوكلت اليه مهمة الدفاع عن قبيلته او الانتصار لها او الاعلام بمكارم اخلاقها فشعر مثل هذا الشاعر يتوجه اساسا للعامة من الناس. وايته في ذلك سرعة الفهم. وسبيله اليهم منه ما يمكن ان تتناقله الشفاه سماعا في اسواق الادب ومجالس الادباء والحكام وهو ما يتناقض كل التناقض مع التعقيد فخير الكلام عندهم «ما حسن ايجازه وقل مجازه» او ان «تقول فلاتبطيء وان تصيب فلاتخطيء». وقد قامت القصيدة آنذاك على نظام البيت ليسهل حفظها وفهمها وروايتها محققة بذلك الاخبار لا الايحاء وباسلوب منصرف عن اي تعاضل في البناء او غريب وشاذ من الالفاظ. وبقدر ما كان للظروف ان تتغير وللكتاب ان ينتشر، بقدر ما كان الشعر ان يتحول عن العامة الى الخاصة ويصير للغموض مسرب للشعر، وهو في جله غموض منتحل ومصطنع يذهب اليه الشاعر باثر من ميله الى اصطياد المفردات الغريبة والشاذة، والعبث بالادغام والتعمية بالتقديم والتأخير الخ.. وظل في كل الاحوال الوضوح غاية الشاعر التي توصل ما بينه وبين جمهوره وتوطد امره بينهم، وظل الغموض ومن يذهب اليه بحاجة الى دفاع كدفاع عبدالقاهر الجرجاني عن المتنبي بقوله: «لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ان لا يرى لابي تمام بيت واحد» وقد تنبه قبل ما نيف على الف عام ابو اسحاق الصابي الى اهمية الغموض فدعا اليه لأن (الترسل هو ما وضح معناه والشعر ما غمض معناه، لان معاني الشعر مفصولة مجزأة، ومستوى الخطاب في الشعر رفيع اذ هو يتوجه الى الخاصة من المثقفين ومن اجل ذلك اعتمد ان يلطف ويدق بخلاف الترسل).

وإذا كان هذا من بعض طموح شاعر ولد قبل اكثر من عشرة قرون، فهو ما تحقق في أجلى صورة على ايدي جيل الريادة في العراق. فقد توفر لهؤلاء الشعراء ان يتلمسوا خصوصيتهم في الغموض الموحي الذي يظلل الجو ولا يعدم الرؤية، يوسع للمعاني غير باب ولا يغلق دونها الابواب، ويحول المتلقي من طرف في السلب الى طرف في الايجاب عبر وحدة الاطر الثقافية التي تجمع بينه وبين الشاعر وتؤكد حضورهما معا حضورا مكثفا في التراث والعصر والواقع المحلي، والغموض بهذا المعنى غموض نسبي تلتقي على مستواه كفائتان شاملتان للشاعر وقارئه توحدهما لحدما ذهنيا وعاطفيا وهو اما ان يكون غموضا ناتجا عن حالة نفسية بصعب تفسيرها فتتلمس صورا تمد بها الى أمراء متفاوتة، واما أن يكون غموضا تأمليا فرضته رؤية فلسفية، وإما أن يكون غموضا تعاضلت فيه الرموز الحضارية والاساطير والاحداث التأريخية في كل متداخل، وبذلك تكون القصيدة الحديثة قد استلفت بعض ابعادها من قدرة القارىء على استيعاب تلك الابعاد وتمكنه من فك رموزها وتحسس ايحاءاتها مما يستوجب ذلك التكافؤ الذي اشرنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليه، اذ لم يعد لفظيا او تركيبيا قام على مدغم يستتر فيه المعنى على التقديم والتأخير، فلو اخذنا على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة لسعدي يوسف لقارىء اعتيادي للمسنا مدى صعوبة وصول ابعاد القصيدة اليه:

لا صوت.. لا انسان.. صمت كالصلاة

والليل يلتهم الحياة

......

وقدمت وحدك، ايها الملقى جريحا كالضباب

فبعد الشقة ما بين القارىء والشاعر ناجم عن انعدام في التكافؤ بين الاثنين.. ترى كيف يكون الصمت كالصلاة، وكيف يلتهم الليل الحياة ومن هو هذا الملقى جريحا كالضباب والذي ابعده اكثر بكاف التشبيه هذه والتي لا نعرف ماذا يبقى لها لو اردنا ان نخضعها لمقاس ابن رشيق القيرواني في كتابه «العمدة في صناعة الشعر ونقده» حيث ينص على (.. ان التشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى الاوضح فيزيده بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك.) وهو حاكم يقصر عن ادراك خواص هذه اللغة في الجهد المتفاضل على لغة الاقدمين من هذه الناحية، فانت امام هذه المجموعة من الكلمات القليلة تحس بنفسك قريبا من المناخ العام للصورة عبر ما تستعيد في مخيلتك من منظر لضباب يلف كل شيء بكثافته المعتمة ويتدحرج في الشوارع وحيدا بعد ان جاء على كل ما يوحي بالحياة، وهكذا يحول الشاعر بطله الى رمز منفتح على مداليل عديدة من خلال ما تتداعى في ذهن المتلقي من صور مخزونة في اللاوعي ومن ذكريات، تتطور من جرائها القصيدة وتتشكل بها عناصر المشاركة، ثم هذا الصمت الذي هو كالصلاة.. صمت يستبطن ايحاءً بهمس ونجوى صادقة فهو ليس بالصمت الميت الذي يقع على السطح، واخيرا هذا الليل الذي يلتهم الحياة فهو ايضا ليس بالليل الذي يبتعد فيه الانسان عن تعب علاقاته اليومية المرهقة، انه عالم مأساوي يعبر عن وحشيته باقترانه بمعنى الالتهام للحياة.. عالم لا تتم فيه دورة الحياة، فهو آت ليلتهمهما وكما يفعل الموت تماما وبالاحرى كان هذا الليل رمزا لموت آخر اسهم في القتل وفي اخفاء الجريمة وفي هذا البعد من ابعاد القصيدة يندمج الليل بالضباب بالموت عبر صفات تداخل بينها وتستعير من كل واحد منها ما يمد بسبب الى الآخر.

وفي قصيدة للبياتي نقع الى ضرب مختلف من ضروب الغموض الموحي:

شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع بها دون النجوم

وليضرم الحب العنيف

في قلبك النيران والفرح العميق

والبائعون نسورهم يتضورون

جوعا واشباه الرجال

عور العيون

يستعين الشاعر في هذا المقطع من قصيدته بما اقتنص من صور متباينة اسعفت مرماه في ان يقيم من خلالها بطله الساعي لتحقيق طموحه الكبير عبر ما اختزنت نفسه من شجاعة وجلد فقد استعار من «نيتشه» قوله «شيد مدائنك قرب بركان فيزوف» ومن «المتنبي» قوله «ولاتقنع بها دون النجوم» ومن «برومثيوس» لأندريه جيد «النسر» بمعناه في الرمز الذي قصد اليه وهو «الضمير»، ثم هؤلاء «العور» الذين لا يرون من الحقائق المحيطة بهم الا نصفها، وهكذا توفرت له من ظنته الخيرة بقارئه ما يوازي بينهما وينهض بمسعاه لان يتم بها اتسعت له ثقافته وبها كمن في ذاكرته الواعية وغير الواعية، ما اختفى وراء السطور وما لم يقل به الشاعر جهراً، واذا كان حقا ما اشار اليه «فرويد» من ان العملية الابداعية هي ضرب من احلام اليقظة المتبادلة ما بين المبدع والمتلقي، يتوجه فيه الاول الى الثاني عبر استقراء ذهني له، فان هذا المتلقي صار على جانب كبير من الخصوصية عند شعرائنا المحدثين وبذلك اقتصر جمهورهم على نخبة من وعدد من الطلبة الجامعيين في بغداد، حتى اذا ما تكلفت الصحافة الادبية اللبنانية بنشر اثارهم والانتصار لها، ومن ثم ما كان لهم من مريدين ومقلدين ومتفاضلين عليهم بالتواصل معهم وتطوير ما جاءوا به، صار لمميزاتهم الادائية ان تطبع باسلوبها مرحلة من اهم مراحل الشعر العربي، تكاملت فيها سماتها بالدلالات الخاصة لمنطقة معينة ولفترة ثقافية معينة ولجمهور معين ايضا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النمو العضوي في القصيدة الحديثة

لقد التزم شعرنا العربي منذ نشأته الاولى بنظام وحدة البيت الشعري لا يحيد عنه قيد انملة ولا يرى ضرورة للخروج عليه وذلك بالرغم مما طرأ من تطور نسبي على شكل القصيدة العربية في بعض الفترات التأريخية . وبقي المعنى او الصورة الشعرية اسير مطلعه وروي قافيته وان كان لشاعر ان مد بمعنى البيت الذي يليه اخذ عليه ذلك . ولقد كان لهذا الضرب من البناء الشكلي اثره في ان تقوم القصيدة العربية على مجاميع من الحكم او الصور الوصيفة او الاحاسيس التي اختزلت نفسها ما بين صدر البيت وعجزه، وقد قام بها تركيب اتاح للواحد منا ان يجتزىء من القصيدة ما يريد وان يحفظ منها ما يريد دون ان يخل بها لانها زكت امرها على هذا النهج . وقل فينا من الزمته الضرورة بان يحفظ قصيدة برمتها او ان يقرأها ملتزما بتسلسلها الاصلي لأنعدام الضرورة الى ذلك بسبب من توزع صورها ومعانيها، وان كل بيت من ابياتها قد استقام له سياجه الخاص به . وبسبب من افتقارها الى الوحدة العضوية التي تشدها الى محور رئيسي تنطلق منه وتنجذب اليه على مثل ما تمثله القصيدة الحديثة حيث كان لها ان تنمو كأي عضو حي (. . . واذا بها في النهاية وحدة كاملة لها اول ووسط ونهاية كما يقول ارسطو في وصف . العمل الفني الصحيح لا سلسلة من الابيات يتلو الواحد الاخر رغم انفه ـ جبرا ابراهيم جبرا .) **لتقوم عمارة من عدة طوابق ولا يربط طابقا بطابق الا الشكل الخارجي للقصيدة اذ ان لكل بيت حياته الخاصة وهو ما يختلف كل الاختلاف عما صار اليه الشعر الحديث ولناخذ مثلا على ذلك هذه القصيدة لسعدي يوسف :**

بعيدا في ضباب مدينتي الخجلى
لقيتك انت والعربات والليل
ـ حزين ان اراك هنا
ـ سعيد ان اراك هنا
وفي عينيك القى وجهك الطفلا
نقيا كطيور البحر في امسية جذلى
لقد علمتني البغضاء والحبا
لقد علمتني ان اعبد الشعبا
ومرت نسمة . . . ومضيت والعربات والليل
والخطى تنأى . . . وتبقي دوننا ظلا
بعيدا في ضباب مدينتي الخجلى

تبدأ القصيدة بصورة كبيرة تتأطر بصفة في الظاهرة المحسوسة وهي الضباب الذي يغلف المدينة وصفة في الظاهرة النفسية التي تسم المدينة بالخجل، ثم تتوزع الصورة من الكليات الى الجزئيات عبر لقاء بين صديقين، وهو لقاء اوحى لاحدهما بالحزن وللاخر بالفرح ولكن لماذا حزن الاول ولماذا فرح الثاني . . ؟ ذلك ما يمكن ان نستشفه من تداعي الذكريات (لقد علمتني . . .) اذن فاحدهما يخاف على الاخر من عودته الى مدينته، والثاني فرح لانه عرف ان صديقه لم يترك مدينته الخجلى واثر ان يظل معها في المصير المشترك . . ثم يفترق الصديقان على غير موعد للقاء آخر، وكما التقيا في الليل والضباب افترقا في الليل والضباب اللذين ستراهما عن اعين المترصدين لكل من يهيم بحب شعبه، وهكذا تعود الصورة الكبيرة للمدينة لتتأطر بتينك الصفتين الاوليين وبها صار لها من بعد في الرمز الذي امتد لكل منها .

لقد نهض بها ترابط اجزائها المحكم حتى ليتعذر على اي منا ان يزحزح اية مفردة عن مكانها فكل حركة تمر تومىء الى حركة تليها وتتطور باثر من ترابطها القصيدة ويتطور احساسنا بها .

ان الوحدة العضوية تختلف كل الاختلاف عن الوحدة الموضوعية التي وقعنا اليها في العديد من القصائد العربية بدءا من الشعر الجاهلي والى يومنا هذا، والتي تعتمد على النهج القصصي ويظل البيت الشعري محتفظا بذات خصائصه وذات علاقاته بما سبقه وبما تلاه، بينما نمو القصيدة الحديثة كان يتم من داخلها وعلى اساس من تداخل العلاقات بين موسيقاها واختلاف ايقاعاتها وصورها، فكل عنصر من هذه العناصر يؤكد العنصر الآخر ويلتصق به والعلاقة هنا كما يقول الدكتور مصطفى بدوي (ليست علاقة منطقية وانما علاقة حية اولا اذ ينساب في الصور المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الاوراق من الاغصان، اما اذا كانت اللفظة او الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لاجل التنميق والتزويق كما هي الحال في المحسنات البديعية فانها تصبح بمثابة ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العاري لكي يبدو الغصن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للناظر كما لو كان مروقا، والمقصود هنا بنفس الانفعال هو وحدة الانفعال التي تشتمل على درجات متفاوتة من الاحساس في مجال نفسي موحد كالغضب او الحزن او التهيب.) ونحن لو اخذنا هذا المقطع من قصيدة «الراعي» للجواهري وعقدنا مقارنة ما بينه وبين قصيدة سعدي يوسف سالفة الذكر لكان لنا ان نتبين وجه الاختلاف بين الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية.

لفَّ العباءة واستقلا
بقطيعه عجلا ومهلا
وانصاع يسحب خلفه
ركبا يعرس حيث حلا
اوفى بها صلا يزاحم في
الرمال السمر صلا
ابدا يقاسمها نصيبا
من شظيف العيش عدلا

ان الاحساس الذي يلازم القارىء وهو يقرأ هذه الابيات يظل رديفا آنيا لوحدة الصورة التي قام عليها البيت الشعري، وعلى مستوى حسي واحد يهبط ويعلو بسبب من جمالية الصورة، ولك ان تغير في ترتيب الابيات ولك ان تحذف منها ما تشاء دون ان تخل بالقصيدة ولا بوحدتها الموضوعية مادام قد بقي للحدث ما يدل عليه في السرد القصصي، بينما نجد ان الامر على غاية من التباين بالنسبة للقصيدة الحديثة التي تتطور تطورا متناسقا من بيت لآخر حتى تصل الذروة، وان الاحساس بها يواكبها في هذا التطور وينفعل به من نقطة لنقطة، فاذا كانت القصيدة القديمة قد استكملت نفسها في نظام البيت الواحد (حيث كل بيت فيها يؤدي وظيفة محددة، ولان البيت المصنوع من الشعر والذي يسكنه الانسان العربي مستقل وغير مرتبط بغيره فقد كان البيت الذي ينظمه الشاعر مستقلا كذلك - د. عبدالعزيز المقالح)، اقول اذا كانت القصيدة العربية قد استكملت مرماها في هذا النظام الشعري فان القصيدة الحديثة قد منحت لنفسها فرصة الاعتراض على النمطية القسرية للاسلوب الواحد والذي استمر في البقاء بحكم تقليدية متوارثة وفرت للشاعر لن يستوفي حقه في التعبير عن اغراض مختلفة ضمن قصيدة واحدة، كما منحت لنفسها فرصة للتعبير عن مناخها السايكولوجي الذي تتمثل فيه روح العصر، وهذا لا ينفي القول بان زمن الجهد الابداعي يستبطن كل الازمنة، لانه ضمنا يشير الى خصوصية زمنه وسماته واهتماماته، واذا كانت العوامل المادية والاجتماعية والاقتصادية قد لعبت دورا رئيسيا في ان يسقط الشاعر خارج نفسه وان يجنح الى الافادة من نظام البيت لتحقيق اغراضه المختلفة فان العوامل النفسية قد لعبت دورا معاكسا عند شاعرنا الحديث في البحث عن نفسه داخل نفسه فهو غاية قصيدته، وانه ليسعى لان يحقق من خلالها وحدة كينونته الشاملة في الموقف المحدد الذي تعالجه، انه كالجراح الذي حدد موضع الداء ثم راح يغور عميقا فيه دون ان يسمح لمبضعه ان يخرج عن حدود الموضع المقصود، واذا كان السقوط في الخارج يعتمد الزخرفة اللفظية اساسا للايحاء بحذاقة الصانع الماهر، فان النكوص الى الداخل يستوجب البساطة وتشذيب التفاصيل التي تحول دون التركيز على جوهر الموضوع واستشفافه من بين ثنايا الشواهد الباطنية المتآلفة والمتفاضلة متأكدا في وحدته العضوية الشاملة.

موسيقى القصيدة الحديثة

ARCHIVE
http://Archivebeta

لقد اولى غير واحد من النقاد العرب الذين ارخوا لتجربة الحداثة الشعرية في العراق، الكثير من العناية والاهتمام بموسيقى القصيدة الحديثة باعتبارها ظاهرة شكلية خرجت من اسر الايقاعية المكرورة ونزعت عن عنقها ربقة قوافيها وفي الحقيقة ما كان لهذه الظاهرة ان تقوم لولا تلك العوامل النفسية التي تشكلت منها حوافز دفعت بشاعرنا الرائد الى ان يميل عن المفردة التقريرية الى المفردة الايحائية المشحونة بالحساسية المرهفة، والى ان يجنح عن شعر البيت الى شعر القصيدة وعن النمو الطابقي الى النمو العضوي وان كل واحدة من تلك الظواهر كانت تستكمل غايتها بالاخرى التي تداخلت معها، وكذلك هي الحال بالنسبة لموسيقى القصيدة الحديثة التي خرجت بدورها ايضا على ايقاعية الموسيقى المتوارثة، فالايقاع الشعري (... يجب ان يتابع الاحوال العاطفية الانفعالية حتى ياتي تعبيره قويا موفور الاداء، وان اهم ما تمتاز به هذه الاحوال هو التوتر ولهذا كان على الوزن خصوصا ان يعبر عن حالة

التوتر، ومن الاسف الشديد ان اوزاننا التقليدية فقيرة في هذا الباب الى درجة مريعة، ذلك ان اوزان الشعر العربي في عمودها التقليدي، انها تقوم على الاطراد والرتوب سواء من ناحية الوزن او من ناحية القافية، والاطراد والرتوب كلاهما من الد اعداء التوتر لخلوهما من التقابل والتعارض والتمزق الحركي القائم بين الاضداد - د. عبدالرحمن بدوي)، واذا كانت موسيقى القصيدة لا تتعامل مع مضامينها الا بصفتها اطارا خارجيا لا علاقة له بها، فانها ليست كذلك مع الشاعر الحديث الذي لم يعد يراها مجرد مساحة فارغة قد اعدت لان تتقبل كل المضامين على اختلافها وتباينها، بل انها كخلفية الصورة الحديثة، جزء من الصورة ولها اثرها في التفاعل مع الاشكال والحجوم المطروحة فيها تفاعلا حيا. وقد اتسعت مساعي الشعراء الرواد في هذا الخصوص وشتت بهم الى حيث

يحاول كل منهم ان يجترح له فيها خصيصة يتمايز بها فهناك من زاوج بين الايقاع النثري والايقاع الشعري باسلوب يداخل بينهما من خلال استخدام تفعيلة بحر «الخبب» اساسا لأقامة تفاعيل اخرى عليها تتواصل معها وتتغير بموجبها مما يفي باستمرار الايقاع الموسيقي للقصيدة ويكثف من قدرتها التعبيرية وهناك من سعى الى اعتماد التداعيات اللفظية المتساوقة مع التداعيات الذهنية لأبراز الطابع الانفعالي المتجاوب مع الحدث الشعري كما في هذا المقطع من قصيدة «الى زنجي»:

قل: كلا
لن نسمح ان نذبح
لن نسمح ان تربح من جلدي نعلا
قل: كلا
واصنع من حقدك لي نصلا
.... صلا
يتململ في نهدى حبلى
سبا... قيحا
قل: كلا
لن يصبح موتي قمحا
بل ملحا
سيئز جراحك... جرحا... جرحا

ويولي غير واحد منهم اهمية خاصة لموسيقى القوافي الداخلية يشدّ بها من ازر القافية الرئيسية للقصيدة وبها ينسجم معها حينا وبها لا ينسجم معها احيانا حسبما يقتضيه تطور الحدث الشعري كما في هذا المقطع من قصيدة للسياب:

اصيح بالخليج: ياخليج
ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى كانه النشيج
ياخليج.. ياواهب المحار والردى

ومثل ذلك هذا النموذج من قصيدة لبلند الحيدري:

نفس الطريق
نفس البيوت يشدها جهد عميق
نفس السكوت
كنا نقول: غدا يموت

وتستفيق
من كل دار
اصوات اطفال صغار
يتدحرجون مع النهار على الطريق

ان مثل هذا التداخل في القوافي يكسب القصيدة موسيقاها الخاصة والتي هي احدى مميزاتها الذاتية، وعنصر متلازم مع باقي الاجزاء في تكوين وترسيخ الوحدة العضوية للعمل الشعري، تشتد وتقوى مع الغضب والقلق وتهدأ وتتباطأ مع التأمل والسرد القصصي، لتقيم من مزايا التوافق والتنابذ ما يطور سياق القصيدة كما هي الحال مع قصيدتي السياب والحيدري، حيث اتيح للقوافي الداخلية ان توحي بجو متميز عن طريق موسيقاها، فعلى الرغم من ان السياب استعان بتفاعيل من بحور الفراهيدي الا انه استطاع ان يستنبط لقصيدته وضمن تفاعيل استخدمت ملايين المرات، موسيقى تتسم بفرادتها ولا يمكن ان تكون لغير تلك القصيدة وفي هذا رد ضمني على الكثيرين ممن اخذوا على الشعر الحديث اقتصاره على قلة من البحور الخليلية ذات التفعيلات المتكررة كالرمل والمتقارب والرجز، ناسين او متناسين بان الشاعر الحديث لم يعد ملتزما اصلا بانمطة البحور وصرامة توزيعها للتفاعيل بعد ان استنبط منها وحدة التفعيلة التي لها ان تهب كل قصيدة موسيقاها الخاصة بها، وبذلك اتسعت امام الشاعر افاق رحبة لأغناء موسيقى الشعر، وعلى مستوى قدرته على تلوين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابعادها باثر من مجرى احداثها وتدفقها الديناميكي، وعلى مستوى تمكنه من ادواته في الصنعة وفي اخفاء الصنعة ايضا لكي لا تأتي على العفوية التي يستوجبها العمل الشعري، وهنا يكمن الفرق الاساسي ما بين الشاعر الاصيل وبين الصانع الماهر الذي يظل من بعض همومه الكبيرة، ابراز حسن درايته باصول صنعته ومدى حذاقته فيها، وفي تاريخ الشعر العربي حفالة ضخمة من الصناع الذين افسدوا جزءا من ذاكرتنا الادبية بضجيج جناسهم وطباقهم ومحسناتهم البديعية وعلى غير رغبة في ان يقولوا بشيء او ان يعبروا عن شيء.

ان جيل السياب لم ينكر دور الموهبة ولا اثر العوامل اللاارادية التي تخلق الجو المناسب لولادة القصيدة ولا دور الحدث عليها،

ولكنهم في الوقت ذاته كانوا على كثير ثقة بان الالهام ليس الواقع الكلي لعملية الخلق الابداعي، وان ثمة رصدا لابد منه لتشذيب ما يجب تشذيبه وتهذيب ما يجب تهذيبه، فكتابة الشعر كما يقول ستيفن سبندر (.. سفرة مرعبة تحتاج الى جهد مؤلم للسيطرة على الخيالات الوافدة) وقد ضمنت تجربتهم لنفسها ما نهض ببعض طموحهم فيها وما اوسع غير باب لمن اقتفى اثرهم واضاف اليه.

نشر القسم الأول من هذه الدراسة في العدد العاشر من (الأقلام)

[منذ خمس سنوات وجنود العراق يخطون بالدم الطهور قصائد الشرف والكرامة.]

المربد السادس

خليل الخوري

الرحلة من سيدي صهيب الى زقاق الموصلي

«الزمن تجريد. أما البطل فهو الأبدية.»

ـ ١ ـ

ثم سمّاه مروان عاشقه البابلي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢ ـ

اليماماتُ.. كيف اليماماتُ من ينثر الحبَّ
عند الصباح لهن فيتركن سطح العلالي،
ودنيا العريشة، ظِلَّ الكوى في الجدار،
وينزلن في حذر، يحتمين بنارنجة الدار،
يأخذن شيئا فشيئا بتنقيره حذرات؟
تعودن ألا يثقن بغير يديها..

ولكنها الآن مهجورة
في الظلال وفي زمن
غير هذا.

اليمامات.. يدرجن للصحن حيث النساء
يثرثرن مستسلمات لايقاع نافورة
الماء في البحرة المرمرية.. يرشفن

من قهوة الصبح،
يجلسن والسيد الهم.. أشياءُ
غامضة تتوطن هذي الوجوه النقيةَ،
بعض اليمامات يوغلن في عالم الصحن،
حيث النباتات مفتونة بالضياء
وبالماء..
بعضُ يرفرفن ثم يطرنَ،
تعودن ألايغامرن من عالم السطح
حتى الغناء المزنر بالورد، إلّا إذا
رنّ فيه صدىً صوتها أو خطاها..
ولكنها الآن
في عالم غير هذا، وفي
زمن غير هذا..
اليمامات في الصحن،
وهي تروح، تجيء، وتقطف فلاًّ،
وتقرأ نور الفناجين، تقرأ عبر التجاعيد،
نورٌ
التي فجعت في صباها بمن عشقت
لم تعد تتمنى لهن الفجيعة.. ما ذكرت
مرة طالعاً سيئاً، قط ما قرأت غير ما
يبعث البشر في النفس، قط ما
زرعت قلقاً
تتأمل عبر خطوط الفناجين، تصفُنُ،
ثم تصوغ عباراتها مثل عرافة
قط ما قرأت طالعاً سيئاً..
رغم هذا الأسىٰ المتجسد في وجهها:
إنها الآن في عالم
غير هذا
وفي زمن غير هذا..
تقرقر نرجيلة وتدار عليهن،
والمرأة المتجلببة الوجه بالحب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبسم من غبطة، وتؤهلُ
وهي تراقب نور التي تتملى الفناجين
يتخذ الجد عرشاً له في تقاطيعها

أمنت بالاله فما حفلت
بالفناجين أو ما تقول
خطوط اليدين ولا بصّرت
مرة.. إنها الآن صامتة
تتبسم في سرها..

وجه لوريد خارطة للهموم
ولوريد لم تبق من صبغة الشعر صنفاً،
ولكنها فشلت..
يتسرب هذا البياض الى شعرها
وهي تعرف أن القطار تجاوزها،
كيف هذا؟
سريعاً تتالت عليها الليالي التي
عفرت كل شيء
وتترك بعض العبارات تفلت منها
ولكنها تتماسك خوف الشماتة!
تشكو أنيسة حمى الغلاء وتأسف
أن الزمان تبدل:
«كنا بخمسين قرشاً نعيش ملوكاً.»
«ولكننا الآن يعدو الرغيف ونعدو لندركه.»
إنها الآن في عالم غير هذا
وفي زمن غير هذا،
ولوريد..
بعض اليمامات في الصحن.. لكن جنيةً
ذات خمس ضفائر
تضحك كل العصافير ان كركرت ضحكة
وتعربد كل النباتات في أصص الصحن..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهجم نحو اليمام فيذعر،
تبكي تراود واحدةً،
غير ان اليمامات تهرب مذعورة . .
انهن يخفن الجميع سوى المرأة
المتماسكة القلب . .
تبكي واضحك اذ تجعل الراء لاماً
واحملها وادور وألثم الف صباح
نقي على وجنتيها . .!

ولكنها الآن أم وقد
عفر الشيب تلك الضفائر

لوريد تهمس : ماتت دمشق
وما عاد يسكنها الحب، هاجر عنها لفرط الخطايا . .
يموت بها الآدمي فقيراً،
وتحيا البغي كبلقيس،
يحيا العميل كقارون،
قالوا الحكومة : لكنها مثل من سبقتها
وأسوأ . . ذات الوجوه الكريهة،
رائحة الاختلاسات
هذا وزير التجارة ملْينَ . . كان يرى في المنام
الرغيف ولكنه الآن:
صفقة شاي من الصين
صارت بقدرته شاي سيلان
ملين . .
أعباؤنا تتراكم . .
موسى أخي من ثلاثين عاماً يكد . . وما زال
راتبه في الحضيض . .
بكى اليوم . .
قالت له شمس أشعر بالغثيان
فجن وولول :

لا . . أسقطيه . . كفاني ثمانية . .
من يؤمن خبزاً لهم؟ أسقطيه . .
بكى . . ثم غادر وهو يسب . .
وتكمل: كان أخي مارداً، ثم أصبح ألعوبةً،
في يديها:
أجل إنها رأس كل المصائب . . ان
عاد من شغله زينت نفسها . .
ومضت تتغاوى له . .
وأخي رجل . .
كل عام تبيض له ولداً.
سوف تقتله . . كيف
زوجته هذه المرأة الغول

ماتت دمشق، وكل المواسم
ماتت
وموسى وشمس التي زوجت
وُلدها بعده . .
يسكنان إلى زمن غير هذا وفي
عالم غير هذا . .

اليمامات . . من يغسل الصحن عند الصباح
يرشُّ الزهور . . فتأتي النساء ويجلسن
في حضرة البحرة المرمرية؟

× ×

كن يسمين لوريد دار الاذاعة
والنشرة المتنقلة . . ال: U.P.
فلوريد تعرف كل التفاصيل عن كل شيء
تقول وفي فمها علكةٌ:
طلقت مريم زوجها بعد أن ضبطته
يوشوش جارتها . . إنها لم تعد تتحمله
منذ باع أساورها . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعلق : لا . . لم يعد في الرجال اكتفاء
ولا في النساء اصطبار . .
تغيرت الشام.
«كاهننا يشرب الآن وسكي،
ويذهب للسينما، ويدخن لوكي . .
ويلبس شوبوتا، ويقرأ في
قصص الحب . .»
«هيلانة تتبرج دوماً له . . لم يمر
على موت فرحان خمسون يوماً . . تأملن . .
ماتت دمشق . . ومريم
في عالم غير هذا وفي زمن
غير هذا . .
وهيلانة في مصح المجانين ماتت،
وكاهننا . . مات، واكتشفوا ثروة
بين أشيائه، ورسائل حب . .
وأشياء ممنوعة . .
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
من ترى يفتح الآن دفتر ذاك الزمان،
خفافيشه الوافدات؟ أم النار في الروح؟
تنبر لوريد نافذةً موجة من دخان،»
يقولون :
سلطانُ عاد من الشام غضبانَ . .
قالوا له : سوف نعطيك مهلة شهرَ لجمع السلاح
وتسليمه . .
أنت محترم ومطاعُ . .
فناورهم ثم عاد من الشام غضبان . .
هانت كراماتنا ياإلهي
«أمن منطق الزمن المر أن
تتعذب بيض الأرانب في حين
ترعى الذئاب على كيفها . .

لو رأيتن رسمية اليوم . . أبصرتها
عند باب المصلى . . تداريت عنها . .
السجون تضيق بمن زج فيها
ونصف الجماعة في السجن
سلطان أرسل برقية . . والمواقف مملوءة . .
والمدارس مضربة . .
والمتاجر
أبصرتها عند باب المصلى . .
لها وجه قديسة . .

«أنت ياأمه . .
نحن كنا نسميك في
همسنا ، ونسميك في
صمتنا نجمة الخير . .
قديسة . . »

يا إلهي . . حتى التلاميذ قصوا لهم شعرهم
في المواقف . . أقدامهم تتورم من شدة
الضرب . . اكثرهم أكلوا فلقاً . .
ـ أنت في أي صف؟
ـ أنا؟
السادس الثانوي . .
ـ اضربوه اثنتي عشرة بالحزام الكبير
وقصوا له شعره
سأربي الخلايا التي تولد الآن فيكم . .
سأجعلكم عبرة . .

«حين عاد زهير إلى أمه . .
عاد ليلا لكي لايراه من الحي
شخص . .
فقد رسموا بالمقص صليباً على
رأسه . . »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«جن هذا الزنيم . . وأضحى بغير دليل سوى
بطشه، وتوحش ازلامه . .
ياإلهي خلص دمشق . .
السويداء تضرب بالمدفعية . .
سلطان غادر . . »
أبصرت رسمية اليوم . . سلمتُ، كان دمي
بارداً، وفمي.
ضاع مني الكلام . . تماسكت:
- هل جاءكم خبر؟ كيف أحواله؟ ياحماه الاله . .
تحملت فوق الذي يتحمل قلب . .
حمى ابنيك رب السماء وصهرك . .
في أي سجن رموه؟
أأبصرت ما فعلوا بزهير؟ حماه الاله . .
المعلم غال علينا . . المعلم منا وفينا . .
وما نبستِ بسوى كلماتٍ:
أخاف عليه كثيراً.
ولكن خوفي عليهم جميعاً بغير
حدود، فكلهم ولدنا . .
كلهم مثله . .
إن وجهك ياأمه . .
وجهك الموصلي الحمول، الأنيق حكاية
كل العذابات . . كل الثواني الخطيرة . .
والسهد والقلق المر . . والهم . . أغنية
للتوجس . . والصبر . .
وجهك ما انفك منحفراً في
شرايينا مثل باب المصلى
ومئذنة الأموي،
ونار نجة الدار، والياسمينة،
مثل اليمامات، والبحرة المرمرية.

قديسة عشت
عاينت كل ضروب العذاب،
وقديسة مت
قديسة أنت ياأمه.
ياتولّهه..
«أنا أعرف كم مرة لم ينم.
أنا أعرف كم مرة جاثياً ظل
قرب سريرك..
يسكب ماء.. وآناً دواءً
ويشتعل الحب في قلبه..
والدعاءات في روحه..»
صوت لوريد يبتر هذا الشريط الذي
يتسلق دنيا الظلال،
ويأتي على عربات التذكر..
تصمت لوريد.. هل تتحدث
في عالم غير هذا وفي زمن
غير هذا.

- ٣ -

وسماه مروان شاعرُه البابلي
وسميته..

- ٤ -

كان يشعل في رئتيه حرائق..
يخترق الزمن - السد محترقا برؤاه..
أكان يرانا كما كان يحلم.؟

هل كان يبصر أن العراق . .
وأن فتى سيكون
المفاجأة . . الصوت . .
أن فتى سيكون عصارة
ستين جيلا . . وأن المعاناة
سوف تصير . .
تكون
خميرة كل المخاضات في فارس»
نبصر الآن طلعته في سنا القادسية . . هل
كان يبصره . . ؟
نحن كنا ثلاثين . . جئناه من بلد واعد . .
وجلست أنا مثل طفلٍ صغير
لدى ركبتيه . . يصلي ويحلم
هل كان يبصرنا
مثلما نحن في القادسية؟ هل؟
كان يزرع بالنور أعماقنا
وهو يهمس . . يشحننا
لثمانين دهراً تجيء
وينضحنا بالنقاء

- ٥ -

وسماه مروان شاعره البابلي
وسميته الأبدية
روح البطولة
إن الزمان ومن فيه
مثل الدخان ولكنها لاتزول .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

فهد الاسدي

العيون المطفأة

الاستجواب:

وقف كريم الفاهم كالمتربص، يدير بصره يمنة ويسرة، محاذراً أن تستقر على موضع.. حدّق المحقق بوجهه طويلاً وراح يسبر هذا الوجه وكأنه فضاء واسع ينطوي على الغاز ومتاهات. لقد جرب مع الكثير من هؤلاء، وصحيح بأن التحقيق يشيع الاضطراب في اعتى الرجال إلا أن في تربص هذا المتهم شيء آخر غير الخوف.. ها هو قد استهلك أياماً طويلة في التحقيق بهذه القضية ومازال في خط البداية..

أشعل المحقق سيجارته بعد أن قدّم لكريم الفاهم أخرى. أول الامر مانع إلا ان الاغراء كان أقوى.

مرّت فترة صمت قبل أن يبدأ الاستجواب الجديد.

اسمك..؟

عمرك..؟

شغلك..؟

بدأ الفاهم يجيب عن الاسئلة دفعة واحدة. ابتسم المحقق في سرّه ساخراً إلا أن الفاهم استمر وهو يظنها الطريقة المثلى للاجابة قال:

اسمي كريم الفاهم وشهرتي الحاشوش. قد يضحكك ياسيدي المحقق ذلك. لقب خشن كحياتي؛ ولكن ما الحيلة ونحن لا نختار اسماءنا. أمتلك الآن قطعة الارض تعاقدت عليها مع الاصلاح الزراعي، والعيشة دارجة لو لم تنزل بك ايّها الانسان تلك النوازل:

أمس لاحقتني عيون العشيرة. فريق كبير يمتلك من الفراغ الكثير. الذنب ذنب الفراغ. معهم حتى أنا - نملأ هذا الفراغ بسيرة زيد وعبيد. كلّ ساعة «تسلق» السنتنا بيتاً وكنت أحاذر حتى اكون آخر من يغادر المجلس بعد ان اطمئن أن اعمدة المضيف الباقية لن يختفي وراءها لسان..

ورثت لقبي، ومعه العزة التي يجب الا تسقط كعقالي عن الرأس. لقد تنبهت الى خطأ الكثير من تفكيري ولكني لم أجهر يوماً بذلك. فقد كانت هناك عيون العشيرة. وبقي بيتي منيعاً في نظري إلى أن وقع الفاس بالرأس. إي، جاء دورك ياكريم الفاهم. لقد وقعت في قدر السلق. وكنت كالعادة آخر مَن يسمع.

همست امرأتي. - إلحق! شرفك ياكريم!

- العفا.. ما القضية؟

- اختك، اختك عاشقة والعشيرة كلها تدري.

يومها أحسست وكأن القرية تحولت الى عين تسلط اضواءها عليّ. أقف عارياً كما ولدتني أمي، وعلى جسمي وصمات كالوصمات التي

يتركها البيطري على جلود الماشية الجرباء . . أقف بعيداً عن ضحكهم . . عن حملات عونهم . . عن مجالسهم . ماذا لو استلمت فنجان القهوة من يد الساقي يوماً فوجدته فارغا؟ اي ياكريم! ستمسح العشيرة أقذارها بك، وستعيش ملوثاً بسخام غيرك . اعذرني ياسيدي المحقق لانني لم اقف صارخاً بهم . لقد نفذت جريمتي مع علمي بالكثير عن تاريخ العشيرة .

★

جزء صغير من تاريخ العشيرة

فاجأته عروسه في اليوم الثالث من عرسهما في موقف مخز . . كان «يفعلها» مع حمارته . . فكر مع نفسه قائلاً :

«الماضي هو الـذي كان يمتلكنـا باجماعة . اننا نتزوج وننجب، ومع ذلك نظل جائعين للتجربة التي فاتنا ان نمارسها . . !

كان كل رفاق في القـريـة يتحدثون عن تجاربهم المهينة تلك مع الحيوانات الوديعة . وكان يضحك منهم ويسفّه نزواتهم . صرخ احدهم بوجهه قائلاً :

ـ ولكن مالعمـل؟ حين تتغـزل الفتيـات بالفتيـان، تطـاردك أفـواه البنـادق الجـائعـة، وحـين تخلو بنفسـك، وتـربـح هياجك بيدك، تطاردك عمـة الشيـخ البيضـاء . وحين تفكـر بالـزواج يسد المهر وتكاليف العيش طريقك اليه . .

أيدّه آخر قائلاً :

ـ لسنا الخطاة ؛ والخاطيء شخص آخر حتماً .

أكمل الاول بحماس وهو يبتسم بخجل

ـ . . صحيح . مع هذه الحيوانات تحس بالاطمئنان . . ليس لها ألسنة، ولا اخوة بشوارب مفتولة، ولن تحشر معك . سيموت سرّك في صمتها . .

تذكر كل تلك التبريرات وهو يواجه عروسه ثم هتف برجاء .

ـ معـذرة يا امـراة . لم اكن اشتهي رذيلة كهذه ولكن لا أدري ما الذي ساقني لفعل ذلك

صرخت به باحتجاج .

ـ لا فائـدة . طلقني الليلة أو أفضحـك . لا أرضىٰ أن تكـون الحمارة ضرتي .

لم تفـد معهـا كلّ توسلاته . . فكر قائلاً في نفسه «لها الحق . لوكنتُ انا مكانها لما اقتنعتُ .

رجاها ان تصبر عليه حتى مساء اليوم التالي وبعدها حرة منه ان شاءت .

في اليـوم التـالي دعا كلّ رجال القرية وخاصة وجهائها لوليمة عشاء جديدة . . بعد ان تناول المدعوون الطعام، قال لزوجته .

ـ يا امرأة، قفي خارج المضيف وشقي في جداره ثقباً لتبصري!

حمل بندقيته بعـد ان حشـاهـا بالـرصاص . وقف بباب المضيف . ورفـع الحضـور رؤوسهم بعجب . هتف بهم قائلاً : ـ لا تعجبوا ؛ يلذّ لي الجنون معكم هذه الليلة . انكم أهلي، ونحن يعرف بعضنا جيداً . عندي مسألة أطرحها عليكم بلا حياء . أمامكم بابان : مَن فعلها منكم مع حمارة فليخرج من هذا الباب، ومَن لم يفعل فامامه تلك البـاب . اني اعـرف الصـادقـين والكـاذبين فيكم، فلا تدعوا رصاصي يفلّ خجلكم . . !

ركبت ساعتهـا الصـراحـة رؤوس الحشـد . تسربوا كتسرب حبات المسبحـة من باب المـواقعة . قال في نفسه : اني أعرفهم جيداً . هذه حقيقتهم . لم يظنوا يوماً انهم خطاة بتلك الافعال . كان الخاطيء ـ كما قالوا شيئاً آخر حتماً .

التفت بعد أن خلا المضيف دهشاً، اذ لبث سيد العشيرة قاعداً . كانت شجاعته ما فتنت معه . هتف بالسيد قائلاً .

ـ ياسيدنا الجليل! لماذا لبثت انت؟ لم تخرج لا من هذا الباب ولا من ذلك . الناس ـ ياسيدنا ـ خاطيء أولا . . ففي إي صف أنت؟

قهقه السيد بوجه كريم الفاهم قهقهة عالية، ثم هتف :

ـ ولكنك اخطأت يا ابني ؛ كان عليك ان تفتح في مضيفك باباً ثالثة لمن فعلها مع العجل . . !

يومهـا كان الـدرس كافياً لأن يقنـع زوجتـه بالكف عن مطـالبتـه بالفـراق . لكنـه اليـوم يجد ان تلك الشجـاعـة قد شحت وذهبت منه : وجد نفسه غير قادر على أن يقف نفس الموقف وها هم يبنون صروح امجادهم باحجار سقوطه .

فكر حينها بأن يهجر قريته الى المدينة، ويترك الهمس وراءه لكنه هتف مع نفسه ولكن مَن لهذه البقعة . . ؟ كيف اتركها والخيوط التي تشـدني بها اصبحت متينـة . ماذا أعمـل في المـدينـة؟ نفس المهـانة ياكـريم الفـاهم : لقـد مات شيـوخ الارض هنا ليظهر شيوخ جدد هنـاك . ماء الـولايـة الثلج لم يغـرني قبلاً ، ولن يغرني اليوم . أرفع سطـل لبن وابيـع وهـل يدر اللبن اكثر مما تدره هذه الارض . . مع سطل اللبن هذا احس وكأنني أسرق شيئاً من الآخرين . .

لم يترك الارض . ظل معها رغم عيون العشيرة ولكي يكون متوازناً بين نفسه والعشيرة وقف كريم الفاهم امام المحقق . .

من ملف القضية :

حضر المتهم كريم الفاهم أمامي للادلاء بافادته .

سُئل المتهم : ما فعلت؟

أجاب : لقد قتلت أختي غسلاً للعار . .

سئل المتهم : كيف تمّ ذلك؟

فأجاب : . .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاعتراف المرضي :

اقتحمتُ باب كوخها الموارب . على سرير الجريد كان يتعانق الحيوانان . حين أبصرتني اتسعت عيناها بهلع . دفعت به من فوقها . حذرته وهي تراني استل خنجري من قرابه ، واقترب منه . فرّ الجبان دون أن تلحقه «هبشات خنجري . . بقيت مواجهاً لها . صرخت متوسلة .

ـ لا . لا . أنا اختك .

صرخت بكلّ صوت العشيرة ، وأنا أصعد وانزل على صدرها بالهبشات : »

ـ اسكتي يا . . .

رفس الجسد رفسات عديدة قبل أن يهدأ . لففته بحصيرة . وسحبته حيث عربة التبن ثم حملته بصعوبة فوقها . سقت العربة بعيداً وسط الليل واخترت البرية ملجأ لدفن عاري . .

من ملف القضية :

أول أعمال المحقق البحث عن جسم الجريمة . .

اخترت شرطيين ، واركبت المتهم الى جانبي في السيارة . انطلقنا نذرع الصحراء . حفرنا عدة اماكن ، افاد المتهم بأنه متأكد من دفن الجثة فيها . سلقتنا الشمس ساعات بلا جدوى لثلاثة أيام . .

شككت ان كريم الفاهم رجل غامض ، مازال لديه كلام كثير . اختفاء الجثمان زاد شكوكي . . رسمت صرامة على وجهي ، وأنا أحقق معه ، هتفت برجاء :

ـ ياكريم الفاهم ! إنك تحاول اخفاء الجثة وهذا مما يضعف دفاعك كيف تتأكد ياولدي من انك قتلتها غسلا للعار؟

صمت . . صمت يلقي الكثير من الظلال . هتف بي برجاء .

ـ لقد قتلتها . وكفى ياسيدي . ألا استحق السجن لذلك؟

ختم محضر كشف الدلالة بطلب ايقاف المتهم كريم الفاهم على ذمة التحقيق . .

من دفاتر المحقق الخاصة :

وصل التحقيق مع كريم الفاهم الى ممر مسدود . جربت معه الكثير من الاساليب . أصبحت آلف هذا المتهم ؛ وكأني أحاول عقد صداقة معه . وهنا النقطة الحرجة . .

يوماً قررت قطع هذا النزيف . طلبت استدعاءه الى بيتي . قمتُ بأكرم واجبات الضيافة معه . حين استعاد هدوءه قلت له :

ـ فتش باكريم . الغرفة . ليس هناك أحد سوانا ، وليس معي ورق أو قلم . وليس هناك جهاز تسجيل . فتش جيداً . . تستطيع أن تتحدث بكلّ أمان فشهادة الواحد لا قيمة لها في نظر القانون . ثمة لغز في قضيتك يتعبني . لا أريد أن اتخذ قرارا خاطئا في حياتي . . هل قتلتَ أختك حقاً؟ واذا لم تكن قد فعلت ذلك ؛ فاين ذهبت بها؟ ان تقاريرنا تشير الى اختفائها فعلاً من قريتكم . .

تلفت كريم كثيراً . أدار عينيه في زوايا الغرفة . ثم همس قائلاً .

ـ وهل تكون معي لوادليت بالحقيقة . ما أريده منك ياسيدي هو الحكم عليّ بالسجن؟

ـ حتى لو لم تكن قاتلا!

ـ بالضبط ياسيدي . .

ـ وما قيمة ذلك؟

هتف متهكماً : سيجعل مني ذلك بطلاً في عيون العشيرة . .

الاعتراف :

دخلت كوخها وخنجري يلهث في يدي . وقفت هادئة . رفعت رأسها وهتفت :

ـ ما بك؟

قلت لها :

ـ أصحيح انت تحبين . . ؟

أجابتني بنفس الهدوء :

ـ وهل تريدني ان أكره . . ؟

صرخت بها :

ـ لاتلوي كلامي . . أقصد انتِ عاهرة تستحق القتل . .

قالت بثقة :

ـ حقا استحقه لو كنت . ارسلني للفحص

وجئت بها الى المدينة . وتداعت اتهامي . كانت اطهر مني . وهكذا ياسيدي المحقق وقعت في اللجة . أصعب أمر ياسيدي أن يقهرك أحد بالاقناع . كم تمنيت لو كان لسانها رجلا لقاتلته واسترحت منه . كلماتها الواثقة جعلت نفسي عدوي . . ليالي وانا احلم وكأنني في عربة يشدها حصانان واحد من الامام والآخر من الخلف . حصان يجمح بها نحو الهواء وحصان يثبت قوائمه في الارض . كنت أعاني وأنا أحاول حفظ توازن عربتي . وفجأة هتف صوتي ملء أذنيّ : لا تحر . اخرج خنجرك واقطع حبل أحد الحصانين . .

ذات صباح حاولت ياسيدي أن أخلص نفسي . دخلت كوخها وخنجري يلهث ثانية في يدي . واجهتني قائلة :

ـ اقتلني أن كان في ذلك راحتك . لقد عرفتُ بأنكم الرجال لستم اشجع منا . فانتم في بعض المرات تنهزمون من مجرد كلام .

صرخت بها :

ـ يا للوقاحة . أما تخافين الموت؟

اجابت بأنفة :

ـ لست وقحة أنا ما احب الموت وما أخافه إذا وصلت بك الى هذا الحد . الشجاعة ليست في قتل الضعيف .

سقط خنجري من يدي . انها تنخلني . اه ياسيدي كم كان لسانها

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

شجاعاً. فجأة ضعفت كثيراً. سقطت وأنا ابكي واهتف. خلصيني..!
مدت يدها، ورفعتني كمن ينشلني من بحر. ناولتني خنجري الذي كان قد سقط بعيداً عني وهتفت:
- اقتلني إذا كان في ذلك خلاصك. واضافت:
- ثق ياكريم لست خاطئة ولكني أحبّ..
ذكرت لي اسمه. ومن ساعتها ارسلت بطلبه. قلت له: هل تحب أختي؟
استأذنها ثم أجاب:
- ثق ياكريم، لم نفعل ما يخدش الشرف. ولم ألمس لاختك أصبعاً ولكني أريد الزواج منها وما عندي لا يكفيني الآن..
صمت طويلاً وأنا أسبر وجهيهما بنظراتي. وقفا صامتين كمتهمين ينتظران الحكم من فمي.. وفجأة لاحت لي العشيرة كذكرى باهتة لكابوس قديم. هتفت نفسي: انهما متحابان فلماذا لا يصير الحبّ عشيرتي الجديدة؟ قررت قطع الحبل الذي أحسسته دوماً يشد رقبتي. هتفت بهما.
- هاكما ما ادخرته ليوم الضيق. تزوجا به هذه الليلة ولكن لي شرط.. هتفا برجاء:
- ماهو؟ قل.
قلت:
- أريد أن ترحلا بسرعة عن العشيرة، ولا تريا أحداً وجهيكما بعد اليوم. في الليل وتحت ستره الكثيف، نقلتهما بعربة التبن الى الطريق العام وبعد أن بعدنا عن عيون العشيرة؛ أخرجت صرّتي الصغيرة؛ ومنحتهما مبلغاً من المال..
وصلتني اخبار منهما بعد ذلك. انهما يعيشان في منطقة لا يعرفها غيري وقد غيّرا اسميهما. ولكي يظلا سعيدين، واظل بطلاً في عيون العشيرة؛ أرغب البقاء في السجن ياسيدي!

من دفاتر المحقق الخاصة:

بين ما يريده القانون، وما هو الواقع من ثمة هوة بحاجة الى الردم.. اعترف وأنا الخبير بالقانون الجنائي بعجزي عن حل الاشكال في قضية كريم الفاهم.. ترى هل اطلق سراحه لتنهشه افواه العشيرة. أم اتركه وفقاً لرغبته تحت قيد السجن..؟

من ملف القضية:

يبقى المتهم كريم الفاهم موقوفاً على ذمة التحقيق لحين ظهور أدلة جديدة في القضية تقرر مصيره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

سيليا
أو موت في ريعان الشباب
تأليف: إيميل سيلانيا
ترجمة: د. سلمان داود الواسطي
سلسلة الكتب المترجمة
وزارة الثقافة والاعلام. دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد

والترسن

النقد فعلاً إجتماعياً

ترجمة: عبد الواحد محمد

ARCHIVE

إن تصنيف [illegible] الى نقاد نفسانيين في أول العشرينات ونقاد اجتماعيين وماركسيين في الثلاثينات [illegible] من الخطأ الذي يجعل من كل فئة منهم رهينة فترة زمنية محددة وان يبقى الظل على [illegible] كونهم ممثلين لاتجاهات متوازية ومتعاقبة، وكل فئة منهم لها استمراريتها التي تتخطى زمان تألقها الخاص

في غضـون اعـوام مابعـد الحـرب العـالمية الاولى ازدهرت جميع الاتجـاهـات النقدية : النفسانية والاجتماعية والاخلاقية والشكلية، فرسخت مســارات تطـويـر الاعـمال الادبيـة المقبلة . ومن بين هذه الاتجـاهـات نال الاجتماعي والنقد الشكلي ـ الجمالي خطوة اكبر نظراً لكونهما يعدان طرفين متناقضين في اطار الجدل المستمر حول النظرية النقـديـة . وان التحـول من اتجـاه الى آخـر غالبـاً ما يكون مباغتاً، والسبب هو ان زيـادة التشـديد على النقد السياسي والاجتماعي في الـثـلاثينيـات مثـلا، قد حفـز على النقـد الجـديـد الـلاسيـاسي واللااجتماعي مع التشديد على التحليل الشكلي.

على كل حال، لم تكن طريقة التحليل الدقيق لشكل النص من المستجـدات في اواخـر الـثـلاثينيـات وبـدايات الاربعينيات ولو انها تطـورت في الجـامعــات حينـذاك، اذ ان نقـاداً بارزين كانـوا قد ما رسـوهـا لما يزيـد على عشـرين عامـاً خلت . ففي غضـون فترة الحـرب الاولى شجـع كل من باونـد واليـوت طريقـة نقـد البنـاء والاسلوب الأدبيــين وفي العشـرينيـات كانت مجلة ؟ذي دال؛ التي أسهم باونـد واليـوت في الكتابة فيها، ومجلة ؟هاوند اندهورن ؛The Houndand Horn والــتي أرتـبــط بها أسـم (آر. بي . بلاكــر R.P. Blackmur) تنشر أن نقداً فنياً Technical وفي عام ١٩٣١ صدر كتاب (قلعة اكسل) لادموند ولسن الذي درس شخصيات ادبية ترسخت مكـانتهـا في شريعـة النقد الجديد فيها بعد . وفي عام ١٩٣٥ ظهرت دراســة تحليليـة لـ (اف . او . ماتشـن Matthiessem F. O.) بعنـوان (مـآثـرتي . اس . اليـوت) قبـل ان يعـرف النقـد الجديد لـ (جون كرورانسم John Crowe Ransom) وجماعته بعدة سنوات .

- ١ -

كان الانجاز الخاص لفئة النقاد الجدد وضع نظرية تبرر تعاطيهم التحليل البنيوي. هذه النظرية ترى بأن القصيدة نظام ذو لغة ذاتية الاكتفاء، وانها (اي النظرية) ترفض ضمناً صلة القصيدة الوثيقة بالجوانب الاجتماعية والثقافية والاخلاقية. ومثل هذا الموقف المتطرف، المفهوم جزئياً بكونه رد فعل على النقد الاجتماعي والتاريخي، لم يمر دون تحد. ففي غضون الاربعينيات ارتفعت اصوات معارضة، رفعها باحثون تاريخيون قدامى وكذلك شباب مطلعون على النقد ممن لهم اهتمام بمضامين الادب الاجتماعية.

ففي مقالة (الادب: مؤسسة اجتماعية ١٩٤٦) لاحظ (هاري ليفن Harry Levin) بأن النواميس الاجتماعية الممثلة بالمؤرخين الادبيين امثال (تين Taine) و (بارنكتون Parring ton) قد قللت من شأن القضايا الشكلية. فأيد التوفيق بين دعاوى النقد الاجتماعي والنقد الشكلي معرفاً الادب بأنه مؤسسة اجتماعية نصف مستقلة وجوهرية بالنسبة للحياة العامة للمجتمع، لكنها متميزة عنه بنواميسها التي «اختلافاً ضرورياً بين الفن والحياة». وفي مقالة (مسؤوليات الناقد ١٩٤٩) هاجم (اف. او. ماتثين) النقاد الجدد مباشرة لتمسكهم الشديد بالسكولاستية - اي التمسك بالاساليب التقاليدية - ولاهمالهم القضايا الاجتماعية. كما احتج على ايقاف نشاط البحث في المسائل الاجتماعية الملحة - اخلاقية كانت او سياسية او اقتصادية - التي يرصدها النقاد الاكاديميون، في المرحلة المكارثية التي انتهكت فيها الحرية الشخصية والاكاديمية.

واعترف بأن الالتزام الاول للناقد هو ان يحكم على العمل الفني كعمل فني، وجادل بأن مثل هذا الحكم ينطوي على قيم اجتماعية أعرض. وبما ان الناقد يدرك بأن الشكل والمضمون (لايكونان منفصلين) فأنه «سوف يعرف واجبه نحو الاثنين».

فالحكم في الفن، بالضرورة، فعل ذو حدين: جمالي واجتماعي. واحساس الناقد بالمسؤولية الاجتماعية يخلق لدية ظمأ شديداً للمعنى» اما الهجوم الأخر على طبيعة الحركة النقدية اللااجتماعية واللاسياسية فقد جاء على لسان الناقد (روبرت كورهام ديفر Robert Gorham Davis) في مقالته (النقد الجديد والاعراف الديمقراطية ١٩٤٩ - ١٩٥٠) المنشورة في مجلة (ذي اميركا سكولار The American Scholar) كان اهتمام ديفر بممارسة النقاد الجدد أقل من اهتمامه بالمصادر الغربية لتقليديتهم الأكليروسية الرجعية لـ (جارلز موارس Manrras Charles) ومن جراء تأثير النقد الجديد على الادب كما اشار نشأت مصطلحات مرتبطة بالامتياز امثال: مستند، هرمية، شمولية، ارستقراطية، تقليد، مطلق، عقيدة، حقائق، بينما اصبحت مصطلحات اخرى مرتبطة بالرفض والاحتقار امثال: التحررية، الطبيعة، العلمية، الفردانية، التعادلية، التقدم، الاحتجاجية، الذرائعية والشخصية.

كان تأثير هذه الهجمات وقتذاك ضئيلا سواء على الصعيد النظري او الايدولوجي، لأن هيبة النقد الجديد كانت في ذروتها. ان ما حدث كان من نوع التخفيف التدريجي عن كل كاهل النقد الاجتماعي والتاريخي في مقاومة النقد الجديد دون اي تحول مماثل في النظرية الاساسية وفي حاشية على «رسالة الى المعلم» في الطبيعة المنقحة لـ (فهم الشعر ١٩٥٠) علق (كلينث بروكس Cleanth Brooks) و (آر. بي. وارن R. P. Warrem) على التحولات الجارية في الاثنتي عشرة سنة الماضية. كان غرض الطبعة الاولى هو الاتيان (بشيء من الموقف النقدي في الصف) وتلبية الحاجة الى (تركيز حاد على القصيدة نفسها). وبعد تحقيق هذا العرض. وفي طبعتهم الجديدة بانت لديهم الرغبة بربط النقد بالدراسات الادبية الآخرى غير ان المشكلة - شعراً - هي «ان يريا كيف يمكن للتاريخ، ادبياً كان او عاماً، ان يرتبط بالمعنى الشعري» فحاولا توضيح العلاقة بأدخالهما مناقشات موسعة عن (الارض الخراب) لاليوت و (قصيدة غنائية هوراسية) لمارفل وفي ١٩٥٣ ذكرا، كتوكيد جديد «علاقة القصيدة المفردة بأعمال الشاعر الكاملة» وفي مقالة بعنوان (ملاحظ عن حدود التاريخ وحدود النقد) المنشورة في مجلة (سواني Sewanee) اشار كلينث بروكس بان «المؤرخ الادبي والناقد يلزمهما ان يعملا معاً، وان الحالة الا مثل تكون في دمج الوظيفتين في وظيفة موحدة وفي شخص واحد» ثم صرح قائلا «لكن الشاهد التاريخي لايحل المشكلات النقدية».

ان مثل هذه التكييفات المواكبة لتحول تدريجي في النقد التطبيقي، كالتركيز على العمل الادبي المستقل، قد فسحت المجال لدراسات اكثر تكاملا فقد تحول النقاد المتدربون على الوسائل التحليلية الى الموضوعات المتميزة في ادب ما او في فترة

ادبية ما وربطوها ببيئتها الثقافية والامثلة على هذا النوع من الاعمال النقدية تشمل: (الارض البكر: الغرب الامريكي: رمزاً واسطورة ١٩٥٠) لهنري ناش سمث و (آدم الامريكي: براءة مأساة وتقليد في القرن التاسع عشر ١٩٥٥) لـ (أي. دبليو. بي. لويس).

اما علاقة الفكر السياسي بالاسلوب القصصي فقد استكشفها (ارفنج هاو Irving Howe) في بحثه (السياسة والرواية ١٩٥٧). وهنالك دراسة اكثر حداثة تجمع مابين الاهتمام بالشكل الادبي ونسيجه الثقافي هي (الكوميديا الاحتفالية لشكسبير: دراسة للشكل الدرامي وعلاقته بالعادة الاجتماعية ١٩٥٩) لـ (سي. ال. باربر) لقد شهدت فترة الخمسينيات بداية موجة في معرفة الجوانب الاجتماعية والتاريخية والابتعاد عن الجوانب الخوصية الشخصية. ففي النقد النفساني. من الممكن ملاحظة هذا الاتجاه في الانتقال من الانهماك باللاوعي الى الاهتمام بالأنا وعلاقتها باللاوعي والمحيط الاجتماعي.

على اية حالة فقد توجهت الجهود المنظمة حالياً، من الناحية النظرية في الاقل، نحو اعادة توكيد وتنقيح الموقف النقدي الجديد. واظهرت هذه الجهود بأن مشكلة النظرية الجديدة المركزية هي علاقة النقد التاريخي والشكلي. لقد وجد فيليب راف الفكرة الاساسية لذلك في مقالته (الادب القصصي ونقد الادب القصصي ١٩٥٦) المنشورة في مجلة (كينيون ريفيو Kenyon Review) معترضاً على النتائج غير الموفقة في تطبيق الطرق النقدية الجديدة على النثر. ولاحظ راف الهاجس المعاصر للرمز والاسطورة كتعبير عن (المثالية الرجعية المبتلاة بها حياتنا الادبية التي تنتحل صفة كونها ذات الاهتمام بالغ بالشكل الجمالي) كذلك الخطأ النموذجي للثلاثينيات هو الاخفاق في التمييز بين الادب والحياة، فأن الخطأ حالياً وقد تحول الى اخفاق في ادراك العلاقة الحميمة والضرورية بينهما ان اعتراضات راف تشخص جوهر الضعف في النقد الشكلي الجديد لكنها لاتشير الى كيفية حل هذه الصعوبة وبرأي بعض النقاد ان الحل يكمن في تعطيل حالة الانقسام بين الدراسات التاريخية والنقدية بطريقة يمكن ان يصف فيها التاريخ تحت النقد او العكس بالعكس. وفي مقالة (الثورة الراهنة ضد النقد الجديد) المنشورة في مجلة (النقد ١٩٥٩) لاحظ (هيات. اج. واكنر Hyatt H. Waggoner) «تحولا ذكياً مستمراً باستخدام كلمة نقد حالياً» وبأعتقاده بأنه مثلما تمثلت نظرة اواخر الاربعينيات في التمييز الحادين التاريخ والنقد الادبي بالناقدين (ويليك Wellek) و (وارن Warren) فقد تمثل موقف الحقبة التالية بمزيد من الدقة بالناقد (نورثروب فراي) في بحثه (تشريح النقد ١٩٥٧) الذي دمج فيه البحث الادبي التقليدي بالنقد الشكلي التحليلي تحت المصطلح الشامل (النقد).

من ناحية أخرى، فأن (روي هارفي بيرس) الباحث والناقد المهتم بربط التاريخ الثقافي والتحليل الجمالي، قد فضل كلمة (التاريخ) مصطلحاً مركباً نافعاً. ففي مقالته (التاريخية مرة أخرى) المنشورة في مجلة (كينيون ريفيو ١٩٥٨) كشف عن امكانية تطوير «نوع من النقد يكون، تحديداً، شكلا من اشكال الفهم التاريخي واعتماداً منه على مفهوم ان الادب كطريقة لعلها، أعمق، في ادراك ذلك التعارض الجدلي الذي يميز معرفتنا بأنفسنا في اطار تاريخنا اوضح بأن هذا النقد الاحدث لن يكون تاريخياً بالمعنى الاعتيادي للوضعية التاريخية وشرح العمل الادبي لكنه سيذهب ابعد من ذلك ويقيم بين انفسنا وبين العمل الادبي علاقة وجودية مباشرة والبعد الذي يمكن ان تدرس فيه هذه العلاقة بأحسن مايرام يكون في اللغة في جانبها التاريخي الثقافي وهو جانب اهمله النقاد الجدد اهمالا فظيعاً ولو ان تي. اس. اليوت اعطى دليلا على الاهتمام به في نقده منذ بدايات الاربعينيات الذي جُمع في كتاب عن الشعر والشعراء ١٩٥٧ ويرى (بيرس) بأن لغة الادب اشبه بعربة تحمل قيم ثقافة ما، وان قيم هذه الثقافة (طاقة متوارثة) تمنح لغة القصيدة طاقة خلاقة متطابقة مع طاقة الشاعر وفي مقدمة لاحدث دراسة له عنوانها (استمرارية الشعر الانكليزي ١٩٦١) يتحدث بيرس عن اللغة الشعرية كناقلة للقيم وعن التاريخ الادبي كموضوع يقع بين (التاريخ الثقافي) و (النقد) ويصف بيرس محاولته الخاصة في تفسير مأثورات الشعر الامريكي وتعريف اساليبه الاساسية، بأنها دراسة في التاريخ الثقافي وبغض النظر عن التزام المنظر بالنقد او بالتاريخ فأنه يحقق خدمة ضرورية ونافعة اذا ما بين بأن الاثنين ليسا معتمدين على بعضهما وحسب بل انهما غير منفصلين الا في حالات التوكيد. فالباحث الادبي يجب ان يطور افكارا عريضة ومنظمة عن النقد والتاريخ. ويشير بيرس الى ان التاريخ ينطوي على



تي. اس. اليوت

علاقـة عضـويـة بين الفـرد وثقـافتـه ، وان لغـة الادب ملائمـة ، بخاصة ، للتعبير عن هذه العلاقة .

لقـد أهتم باحثـون آخـرون بتطـور ابعـد لمفهـوم النقـد ، اي بالـوظيفـة النقـديـة التي يعـين نوعها طلاب الادب انفسهم . ففي مقالة (الاسلوب الضروري . تنقيح نقدي جديد) المنشورة في مجلة (دراسات الرواية الحديثة ١٩٦٠ - ١٩٦١) يقر الناقد (مارك سبلكا Mark Spilka) بـ (ضيق أفق) النقـد الشكـلي الجـديـد الذي تجاهل علاقـة العمـل الادبي بمـؤلفـه وببيئتـه الاجتماعية وهو يرى ان رد الفعل المتنامي ضد هذا الموقف يتخذ مسارين نظريين . فالمصطلح (انتقـائيون) يشمـل اولئـك الـذين يحصنون الشكلية بمزيج من الاسـاليب الانتقـائيـة والشـاملة (يصف المنظرون الذين يمتلكون هذه القنـاعـة انفسهم احيـانـاً بأنهم توفيقيـون) امـا الآخـرون المعـروفـون بأنهم (شكليون منقحون) فأنهم يعزفون على النظرية نفسها : لكنها يوسعون قاعدة الشكلية بأظهار خاصية الفن اللفظي المعتمد جزئياً على العناصر الخارجية كالتاريخ واللغة وعلى الوعي المشترك بهذه العنـاصـر ويستحسن سبلكـا الـربـط بين الشكـل والمجالات الاوسع وبهـذا المـوقف النظري الملح يسهم بمنـاقشة الاسلوب كاستخـدام متميـز للغـة و . . . طريقـة متميـزة بترتيب التجـربـة لاغـراض جمالية فمادام اسلوب يعكس ايضاً التأثيرات الاجتماعية وتكييفاتها ، فأن فكرة الاسلوب توفر جسراً ضرورياً بين الادب وبيئتـه الثقـافيـة . (لقـد اهتمت جوزفين مايلز في ـ عصور ونماذج في الشعر الانكليزي ١٩٥٧ ـ وكذلك روي هارفي بيرس في ـ استمـراريـة الشعـر الانكليـزي ١٩٦١ ـ بالاسلوب ايضاً كتعبير تاريخي مثلما هو تعبير شخصي .)

ان توسيع قاعدة الشكلية بهذه الطريقة التي تكون فيها العناصر البنيـويـة للعمل الادبي متطابقة مع العوامل البيئية والتاريخية ينبيء عن افضل حل لنشوء فرع النقد الاجتماعي الجمالي .

- ٢ -

لغـرض ان نعـرف ان الادب يحمـل خصـائص ثقـافة بيئته عن سبيـل اللغة ، فأن التجربة الاجتماعية والنواميس تفرض مزيداً من المراجعة لشكلية النقد الجديد . وهذا يعني النفاذ الى فكرة الشكل وفكـرة النقـد الـذي يأخـذ بنظر الاعتبار ، على اكمل وجه ممكن ، العـوامـل البيئية المحددة . ان القبول بمثل هذا الراي ، وهو اساس جوهـري في (النقـد Opencriticsm) يستدعي رفضاً لبعض المزاعم الاسـاسيـة للنظـريـة البيئية وتطويراً لمبادىء جديدة . وحسب رأي ماتثيسن ، ان اي مفهوم للشكل سوف ينتج نقداً «يكون بالضرورة جمالياً وفعـلاً اجتماعياً ويجب التفكير بشكل العمل الادبي على انه ظاهـرة معقـدة ، وانـه يتكيف مع بيئته الاجتماعيـة المتغيرة تغيراً لانهـائيـاً ، وانـه لاينضب ازاء التحليل ، ومع ذلك يقتضي التأويل ضوابط معلومة . ويجب ان يكون مفهوماً بأنه منفتح ونسبي وعرضة لأوسع مجال ممكن من التأويل والتعريف بعبارات مستقاة من نخبة غير محددة من المصـادر المنـاسبـة . ان الـرأي بأن القصيدة او العمل الادبي تعقيـد عضـوي ليس جديـداً . ومـع كونـه رأيـاً نموذجياً في الفكـر الشكـلي الـرومـانسي والحـديث ، فقـد طرحتـه (النظـريـة المتطورة Perspectivit) لـ (ويليك) و (وارن) بصورة فعالة ، وهي النظـريـة التي تعـترف بتعقيـد وتنـوع العمـل الادبي . ان ضعف تفسيرهمـا يكمن في زعمهمـا بـ «وجهـات النظـر» وبـرفضهما معايير ومصطلحات التعريف الشكلي المأخوذ من مصادر ادبية أخرى .

ولكي نتوصل الى رأي عن الشكل العضوي يعترف بـ (انفتاح) العمل الادبي وتطابق عناصره مع التجارب المشتركة لقرائه ، يكون ضـروريـاً ان نتخلص من اي تحديد من هذه التحـديـدات . ومن الممكن تحقيق هذه الغـايـة بالتفكير بأن الشكـل الادبي مؤلف من عنـاصـر ذات علاقـات متبـادلة هي : الصوت ، بناء الجملة ،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحدث والمعنى . وفي هذا الاطار يمكن ادراك جميع ظواهر الفحص النقدي . وفي هذه العناصر ذات العلاقات المتبادلة في التنظيم تؤلف برمتها «شكلا» يمكن لأي قارىء ان يدركه ادراكا جزيئا هذا وان درجة عالية من التفاصيل والتكامل في النماذج الشكلية تزيد من اهمية العمل ، بينما لايمكن اعتبار التعقيد مطلباً كيفياً او معياراً فرب عمل بسيط نسبياً غير متناسب تطورياً مع اي بعد شكلي قد يكون مؤثراً جداً (مثل القصيدة التصورية المبكرة لـ ا ج . دي . لورنس .) وبغض النظر عن تعقيده او بساطته النسبية ، فالشكل يمكن ان يدرك ويحدد بعبارات نابعة من تجربة القارىء فقط ، اي تجربته المتعلقة بالاصطلاحات اللغوية والادبية .

ان تحليلا للنماذج الصوتية سوف يأخذ بنظر الاعتبار عناصر ادبية خاصة كالقافية والوزن (الذي غالباً مايكون التأكيد عليه مبالغاً فيه عند مناقشة العناصر الشكلية في الشعر التقليدي) والجناس الاستهلالي والسجع والايقاع وعذوبة الصوت وتنافر الاصوات والكلمات المعنوية الصوت ، اعتماداً على طبيعة العمل الادبي الخاصة . ومع ان الصوت ينال مزيداً من الاهتمام في نقد الشعر ، لكنه مهم في نقد النثر ايضاً ولو ان الاساليب التحليلية الملائمة له غير متوفرة . ففي الشعر والنثر كليهما تسهم عناصر كالايقاع وسرعة الانطلاق ودرجة النغم في اداء المعنى .

ان تركيب الجمل اي الترتيب النحوي للكلمات يمكن ان يدخل ضمن البعد الصوتي كما في شعر (وتمان) الحر حيث توفر الجمل المتوازية تأثيرات ايقاعية اولية . والتركيب يرتبط بالمعنى ارتباطاً جوهرياً . ومع ان الشاعر الرمزي وشاعر الشعر الحر الحديث مثل (كمنكز Cummings) او روائي تيار الوعي مثل جويس اوفوكنر قد سعوا الى هدم التركيب التقليدي للجملة بغية افساد الترتيب العقلاني لها ، الا ان نموذج اللغة الناتج ، مهما بدا متشظياً ، فقد ظل يمتلك نظاماً ومنطقاً منسجمين مع وجهة نظر الكاتب . وتشمل احداث العمل الادبي التجارب المتخيلة المتمثلة بالمفردات . الى جانب ذلك فان التجارب الحسية (المرتبطة اعتيادياً بمصطلح الصورة) يمكن ان تكون افعالا او افكاراً او خطباً او مشاعر او احلاماً . بهذا المعنى ، فالصور وتعبيرات الشعور في قصيدة غنائية هي احداث تماثل افعال الشخصية في الرواية . وأجمالا ، تضم الاحداث «عالماً» له تماسكه وتكامله ، ومع ان هذا التماسك والتكامل غير مطلقين الا انهما كافيان لايجاد التقبل الخيالي . ومع انه يجوز للناقد ان يفصل اي حدث او مجموعة احداث كدراسة كارولين سبيرجن (Caroline Spurgeon) للصورة عند شكسبير فأن الصور والاحداث الاخرى لايمكن ان تقوم بذاتها او ان تعتبر كأنها مفصولة عن عناصر الشكل الآخرى . فالتجارب المتخيلة والكلمات الممثلة لها تكون (مشحونة) بالاراء والمشاعر . لهذا السبب فأن للاحداث معنى ، لا لأنها ترتبط الواحدة بالاخرى بل لأنها تغذ السير نحو مستوى المعنى الموسع او المجاز . وبناءاً على ذلك يوجد المعنى على مستويين متميزين هما : المعنى الواضح والمعنى المجازي . والمعنى الادبي ، اياً كانت تسميتها ، وكذلك الصور والاحداث التي تعضدها كوسائل مجازية ذاتية . وبعبارة اشمل ، فالمجاز كما توحي العبارة ، هو نتاج التفاعل المتبادل بين اللغة والتجربة وقد يتجاوز الى ماوراء العمل الادبي ويغلفه بالحد الذي تسمح به تجربة ومنظورية القارىء من القيم . (وهذه تشمل المشاعر والحالات التي يجب على الناقد ان يدركها عند تفسيره) وعلى نطاق اوسع فأنه ذلك الاحياء المتبادل بين اللغة والتجربة . فعندما تتصاعد الصورة والحدث الى مستوى المجاز يكتسب الادب حياته الفعالة والنابضة . هذه الفكرة عن الشكل العضوي المتفتح لاتعرف الترابط المتبادل بين العناصر اللفظية للقصيدة وحسب ، بل تعرف ايضاً استنادها على نظام اوسع من التجربة ان نظرية تتجاهل هذه الحقيقة تكون متعارضة مع العملية الطبيعية التي ينبغي ان تنسجم معها . فلاشيء في الطبيعة ذاتي الاكتفاء فكما ان الشجرة تعتمد على بيئتها الطبيعة كذلك يعتمد العمل الادبي على بيئته الاجتماعية : بأستهلاله وتطوره وصورته فالعمل الادبي ليس ظاهرة ذات اكتفاء ذاتي وتكامل ذاتي ، والصحيح انه يمتلك علاقة عضوية ببيئته كتعبير الفنان الفرد الذي تتأثر طريقته في الرؤيا والكتابة بالمجتمع الذي يعيش فيه . في هذه العلاقة يوجد تفاعل متبادل بين اللغة الشعرية واللغة الاعتيادية وبين الاحداث القصصية والتجارب ، وبين مصطلحات جنس ادبي خاص ومصطلحات الادب العامة . بهذه الوسائل تعتمد القصيدة على تجارب القارىء التي تكون مشتركة الى حد لابأس به ، مع الكاتب والقراء الآخرين . ان التجربة المشتركة التي يحق لنا ان نصفها ببيئته العمل الادبي الاجتماعية ، هي التي توفر الضوابط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشكلية العاملة على صعيد المفردات . فالكاتب في تشكيل عمله يعتمد على اللغة الاعتيادية من حيث معانيها وقيمتها المشتركة وعلى اللغة الادبية من حيث مصطلحاتها معانيها وقيمتها المشتركة وعلى اللغة الادبية من حيث مصطلحاتها الخاصة . هذه المعاني وتلك المصطلحات بالتناوب، ترشد الى تأويل الناقد للشكل.

ان استجابة قارىء لثلاث روايات هي : «وداعاً ايها السلاح لهيمنجواي ١٩٢٩) و (رحلة الى نهاية الليل لسيلين ١٩٤٨) و (العراة والاموات لميلر ١٩٤٨)، مرتهنة بمعرفته الشخصية والتاريخية بحرب بين عالميتين والسنوات مابينهما وبمعرفته بالمصطلحات الادبية . ان فهمه للطرق التي تستخدم فيها الحرب مجازاً للحياة في هذه الروايات سوف يتعمق اذا ما ألف الصور النمطية للحرب في اعمال ادبية اخرى . وان ادراكه للاستخدامات المختلفة لموضوعة الحرب سترفده معرفته بالمصطلحات المشتركة . فالمعاني والقيم المرتبطة بالتجربة المشتركة والتقاليد المتواضع عليها هي التي تضبط استجابات القراء بأتجاه تحديد اتفاق ضروري عن شكل الروايات . وليس ممكناً ابداً ان نفكر بأن شكل اية رواية شيء مطلق، لكنه من المؤكد يمتلك ثباتاً وديمومة معضدين

بأستمرارية التقاليد اللغوية والادبية والثقافية والأخرى . ليس المجاز وحده بل جميع مظاهر الشكل منضبطة بهذه الطريقة فأصوات اللغة الانكليزية قد تغيرت بين فترة وفترة وبين اقليم واقليم، وبالرغم من هذه التغيرات يوجد تشابه كثير في النماذج الصوتيه لسوناتة لشكسبير لدى القارىء الاليزابيثي، او الانكليزي او الامريكي المعاصرين، ثم ان الصيغ النحوية للعلاقات الجملية تتغير ايضاً، ولو ببطء بطريقة تكون فيها التراكيب عرضه لتأويلات مختلفة بمضي الاعوام.

والمبدأ نفسه ينطبق على معاني الكلمات . وفي جميع الاحوال ليست التغيرات في النص بل في التكييف البيئي للقارىء . ان نظام المفردات يبقى من الضوابط الموضوعية لاستجابات القارىء المختلفة الذي يتأثر ادراكه للشكل بالتغيرات الداخلة في مجالات تجربته . فالتطورات الحاصلة في مجالات المعرفة كالتعمق في علم النفس والفيزياء الحديثة قد اثرت بعمق على التجربة العامة للقراء وعلى افكارهم ازاء الشكل الادبي.

في التعرف على الشكل الادبي يجوز للناقد، الذي يستطيع ان يميز العمل الادبي ضمن بيئته، ان يعتمد على القيم و «الحقائق» في اي حقل مناسب للمعرفة . فحالة المعرفة كما هي عليه حالة نسبية وغير كاملة، لذلك لانتوقع من الادب ان يزودنا بـ (المعرفة الكاملة) عن اي شيء بأكثر مما يستطيعه العلم . لكن الادب كأية

صياغة لغوية يمكنه ان يكون مصدراً لحقائق مضبوطة . كذلك من الممكن ان يكون الادب مصدراً لحقائق مضبوطة . كذلك من الممكن ان يكون الادب مصدراً للقيم الاخلاقية . وعن موضوع الادب والاخلاقية طالما هُدرت الآف الكلمات والافكار، وان الوقت الراهن (اي وقت راهن) يستدعي المزيد منها . ففي مقالة (الدين والادب ١٩٣٥) أوصى تي . أس . اليوت بتطبيق المعايير الاخلاقية والدينية المسيحية في النقد مدعياً بأن الادب حتماً يمتلك تأثيراً اخلاقياً وان الادب الاعظم ، بالنسبة للقارىء المسيحي، هو الادب الذي يمثل القيم المسيحية . وبدلا من اعتبار المعايير مطلقة كان بوسع اليوت ان يسترسل ويقول بأن الادب الاعظم بالنسبة للهندوسي والبوذي والمسلم، هو الادب الذي يعكس قيم اديانهم الخاصة . (في الحقيقة ان اليوت قال فيما بعد شيئاً من هذا القبيل في مقالته - ملاحظات صوب تحديد الثقافة ١٩٤٩ .)

على هذا الاساس سوف يعرف القارىء الذي ينظر للعالم بنظرة واحدة، ان الادب الاعظم (العالمي) هو الادب الذي يدمج القيم المشتركة لجميع الاديان العظمى في اطار ديمقراطي يضمها مثالياً بلاتمييز . فليس هناك من نظام اخلاقي بعينه يمكن اعتباره مصدرا للمعايير المجردة للحكم على القيمة الادبية . من الجائز ان يسهم نظام اخلاقي معين في فهم الشكل بتوفيره الوسيلة لتحديد مظهر واحد من بين مظاهر مختلفة لكننا يجب ان نعرف ايضاً بأن نظاماً اخلاقياً او اية مجموعة من القيم، بسبب اهميتها بالنسبة للقارىء قد تكيف او تعيق الاستجابة لمظاهر الشكل الآخرى .

من الممكن ملاحظة عظم المسألة الخاصة بعلاقة الادب بالاخلاقية وماأحاق بها من تشوش، في الجدل الذي أعقب منح جائزة (بولنجن Bollingen) لسنة ١٩٤٨ للمجموعة الشعرية المسماة (اناشيد بيسيّه Pisan Cantons) لعزرا باوند في القصائد التي كتبها باوند اثناء القبض عليه خائناً، توجد تأكيدات للمبادىء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكونفوشيوسية والجفرسينه Jeffersonian المختلطة بتفجرات لاسامية عارمة وتعبيرات عن التعاطف مع المثاليات الفاشية لموسوليني.

لقد حاولت اللجنة المانحة للجائزة ان تقطع الطريق على الاعتراضات بتأكيدها على ان المنح ناجم عما في القصائد من قيم جمالية ولا علاقة له بأراء المؤلف الخاصة:

(ان فسح المجال لأعتبارات اخرى غير اعتبار الانجاز الشعري لغرض زحزحة القرار سوف يفسد من اهمية الجائزة وسينكر مبدئياً صوابية الادراك الموضوعي للقيمة الذي يجب ان يستقر عليه المجتمع المتمدن.)

وفي الجدل الحامي المثار حول الجائزة برز موقفان متعارضان في زحمة المواقف. موقف ساند فيه معظم النقاد قرار مكافأة القصائد على اسس فنية باعتبارها تعبيراً لشاعر محدث متميز اخذين بنظر الاعتبار قيمتها الشعرية بعيداً عن اي احكام اخلاقية مستخلصة. وموقف وجد فيه الآخرون بأن المشاعر اللاسامية والفاشية لـ (الاناشيد) تقف حاجزاً حائلا دون التقويم مع ذلك فأن اولئك القراء الذين من الممكن ان تنال اعجابهم انجازات باوند باعتباره مجدداً ويتعاطفون مع بعض افكاره وجدوا ان قصائده تلك كانت بالنسبة لهم مشوبة بتصريحاتها المؤذية جدياً.

اما البعض الآخر فقد صدموا صدمة عميقة بـ (الاناشيد) التي اشار فيها باوند ببرودة دم الى البرنامج النازي في الابادة الجماعية، بحيث لم يكن بمقدورهم سوى ان يستجيبوا ازاءها سلبياً. بنظرهم كانت المجموعة الحائزة على الجائزة مجرد تعبير من عدو لدود للقيم المتمدنة التي اعترفت لجنة (بولنجن) بأنها حامية لها.

والآن... ماهي النتائج التي من الممكن ان نستخلصها من هذه المناقشة؟ اذا لم يلجأ الفرد الى الفكرة المستلكهة الخاصة بالتصنيف الى شكل ومضمون القائم على تميز الاسلوب المتعارض مع المواقف الأخرى، فأن من الجلي ان القيم الاخلاقية الناشئة في بيئة اجتماعية انما هي خواص مهمة في عملية ادراك القارىء للشكل. ومن جهة النظر هذه، ليس هناك من مبرر للجنة جائزة (بولنجن) بأن تطرح اراء الكاتب الشخصية جانبا حينما يكون التعبير عنها عن طريق الادب تعبيراً لايتلاءم مع انجازه الشعري.

ان كثيراً من الطاقة العاطفية والمعنى في الادب في الاعمال الخالية من العنصر الجمالي، تستقي حيوتها من التجاوب مع اعمق معتقدات القارىء والتزاماته الاخلاقية. هذه القيم نسبية من حيث تكييف استجابة القارىء كما انها متباينة من حيث تأثيرها على ادراكه للشكل. ومهما كان الافتراض بالتقبل الواسع لها، فليس بالوسع التفكير بأنها مطلقة.

وليس معنى هذا القول هو التقليل من شأنها. فالقيم الاخلاقية المعبر عنها في الادب ترتبط ارتباطاً مباشراً بقيم المجتمع. ان قبول او رفض القيم الاخلاقية لمؤلف مايؤثر ايضاً على قضية استقبال القراء لعمله وحكمهم عليه. لذلك ففي المجتمع المنفتح يشترك الادب والنقد الادبي في جدل لانهائي تفحص فيه القيم، وتختبر في ميدان التجربة ومن ثم تنفتح. وعلى هذا الاساس، ان نقداً يعتبر الشكل الادبي منفتحاً ونسبياً وقائماً في بيئة اجتماعية سوف يسهم كثيراً في العملية كما سيرقي في الوقت نفسه، عملية فهم المصادر الجمالية للادب.

- ٤ -

وان جميع مصادر المعرفة الممكنة مطلوبة ومع ان فئات النقاد المختلفة لم تعمل بروح جماعية الا انها هيأت بكاملها قدراً كبيراً من المعرفة. وبالرغم من ضيق اهتمام نقاد الحركة الانسانية الجدد توعاً بالادب بكونه حصناً للثقافة التقليدية الا انهم شهدوا بجدية تعبيراته عن القيمة الاخلاقية. وقد ساعد النقد السايكولوجي النقاد بأن يتعلموا اختراق سطح الصورة والحدث وان يستكشفوا المعاني الكامنة واللاواعية التي هيأت لها السايكولوجية اساساً منطقياً وبعد فترة طويلة من تكريس الاهتمام على اللاوعي طرأت تطورات حديثة في علم النفس تعد بفهم اكمل للفنان باعتباره انساناً واعياً وفاعلاً وان نتاجه نتاج اجتماعي.

ان تشديدات النقاد الليبراليين والراد يكاليين على القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية هي من الهموم الثابتة. مع ذلك فان التبسيطات لكثير من نقد الثلاثينيات قد اثارت رد فعل، لذلك فمن الخير للنقاد المعاصرين ان يراجعوا ويقوموا بعض النقاشات النظرية الحقبة.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

لقد حقق النقد الجديد، وهو رد فعل ضد التقليد الديني والتاريخي في الجامعات الاجتماعي للثلاثينيات خدمة لاتثمن للناقد من حيث تركيز نظره على العمل الادبي ذاته. وعلى الرغم من تحديدات نظريته البنيوية ورفضه للمبادىء الادبية المضافة فقد طور الاهتمام بالنقد داخل وخارج الجامعة.

لكن الارسطو طاليسيين الجدد قاوموا اراء النقاد الجدد في البناء واجتذبوا الانتباه بالحاجة الى نظرية ساندة للنقد واسهموا في صياغتها. كما حددوا تقاليد نقدية مهملة واوضحوا فائدة النظام العالمي في النقد.

ومهما وفرت هذه الجماعات المختلفة من مصادر فهناك حاجة الى المزيد منها. من الجائز ان تنجم عن الاعتماد على مجالات آخرى من المعرفة امكانات غير محدودة تساعد في عكس المزيد من جوانب الشكل الادبي. فمن الممكن للاقتصاد والاجتماع وعلم النفس وحتى بعض العلوم الفيزيائية ان تسهم في النقد فالقصيدة او الرواية معقدة جداً لكنها بسيطة عند مقارنتها بعالم التجربة الذي تجتزىء منه مشهداً مختاراً. وبالمثل فأن اي تأويل نقدي يكون بسيطاً اذا ماقورن بالعمل الادبي المعقد، اذ يكون هذا التأويل عبارة عن رأي مجتزأ او محدود. وبسبب هذا التبسيط المتعاقب: من عالم التجربة، الى المعالم الادبي، ومن ثم الى التفسير النقدي، فأن من المرغوب فيه ان يوفر النقد اكثر ما يمكن من المتطورات لكي يهيء فكرة شاملة مقاربة، وليست مضاهية ابداً، للشكل المعقد للادب.

من اجل العمل نحو هذه الغاية فمن الضروري ان يكون النقد شمولياً وليس محدداً بطرائقه. فالنظام الشمولي او مجموعة طرائق البحث البديلة عن نظرية للشكل والنقد هو الحد الادنى المطلوب. فهذا النظام سوف يتقبل جميع انماط النقد الموجودة ويشجع على تطوير وجهات نظر وأساليب جديدة. ومع ان الندوات او المناقشات تسهم بفهم اوسع للشكل الادبي الا انها، نظراً لتقيدها بمقتضيات وانهماكات زمانها ومكانها، لاتستطيع أبداً ان تقدم نظرة كاملة مثلما تفعل جدلية النقد، هذه الجدلية المعقدة بحد ذاتها نتيجة تراكم الاعوام. ان مثل هذه (النظرة لا الواسعة) لاتتطلب ان يجلس النقاد في معسكر اولمبي منعزل عن الصراعات الايديولوجية لزمانهم ذلك لأن النقد يرتقي عن سبيل تلك الصراعات. ولو ان



عزرا باوند

اي ناقد يتحدد بالضرورة بمواهبة وتجربته، لكن المرغوب فيه هو ان يُقِّر الاراء والقيم المنسجمة مع وجهة نظره، التي بأفكار مثالية، من اجتماعية وسياسية محددة، يمكن ان يكون ذا جدوى ايجابية للناقد الذي يكن احتراماً لتكامل العمل الذي يتناوله هذا الالتزام يظهر الاهمية الاجتماعية للادب ويساعد على ان يربط مابين يظهر الاهمية الاجتماعية ربطاً تبادلياً. كان هذا النوع من الالتزام منذ العشرينيات والثلاثينيات اقل ذيوعاً بين النقاد الامريكيين والاوربيين. في الحقيقة لم يكن له وجود تقريباً. نقدنا هذا الالتزام يكون اضعف شأناً.

- ٥ -

من المعروف عموماً ان الاضطراب الموجود في اللغة النقدية هو أحد مقوقات التواصل. وان هناك حواجز لغوية تفصل مابين مجاميع النقاد، وكل مجموعة منهم ميالية الى تطوير مفردات خاصة بها. وحتى في المجموعة الواحدة كمجموعة النقاد الجدد تتكاثر مابينهم المصطلحات والاتجاهات نحو مفردات خاصة بكل ناقد.

ان قدراً معيناً من التخصص لامفر منه. لكن الضعف الغريب في المفردات النقدية كامن في غياب الاساس المشترك وضعف الاتفاق حول المعنى الدقيق للمصطلحات الاساسية. فالصورة والرمز والتركيب على سبيل المثال، لها مجالات واسعة في التطبيق بحيث تشمل استخدامات غير متساوقة لابل متناقضة احياناً والحقيقة ان مشكلة التعريف تتعقد نظراً لأن كلمات معينة فيه تكتسب

قبولا كطراز شائع حتى وان كانت غير واضحة، لابل غير قابلة للتحديد. (هناك في النقد رواج للطراز الشائع كما هو الحال في عالم القبعات.) والنقاد انفسهم ليسوا متأكدين، في الغالب، من معاني المصطلحات التي تعتمد عليها مناقشاتهم وكثيراً ما كانت تتضح هذه الحقيقة في فترة النقاش التي تعقب تقديم البحوث النقدية فمن الممكن لناقدين ان يديرا مناقشة تقنية لايمتلك كل واحد منهما فهماً لمصطلحاته الخاصة.

وراء هذا الارتباك في لغة النقد يوجد نقص في الاتفاق حول غرض النقد. فالنقاد السايكولوجيون يميلون الى اعتبار العمل الادبي تكويناً من رموز الاحلام التي يمكن تفسيرها ضمن نطاق العلاقات الاوديبية او عودة ميلاد الطرز البيئية ويركز نقاد الحركة الانسانية الجديدة على الثنائية والضبط الداخلي، ويحدد النقاد الاخلاقيون الادب بمنهاج ضيق من القيم الاخلاقية والفلسفية والدينية، ويهتم النقاد الماركسيون بعلاقة العمل الادبي بيئته الاجتماعية وينظرون للادب بأنه عرض للصراع الطبقي، ويركز النقاد الجدد، الذين يرون في العمل لغة ذاتية الاكتفاء، على التهكم والتناقض والتوتر كمبادىء تركيبية اما الاسطو طاليسيون، الذين يحاولون احياء مبدأ كون الفن محاكاة فقد اعتمدوا كثيراً على مصطلحات وتصنيفات الاجناس الادبية الواردة في (فن الشعر) لارسطو طاليس. وبما ان كل جماعة من النقاد تحدد الشكل الادبي ضمن مجال محدد من الاراء فقد مالت مصطلحاتهم المنفصلة الى التقليل من شأن العمل وتحديد وعزل مفهوم كل جماعة للشكل.

من المتطلبات الملحة في النقد الحديث، توفير مفردات شمولية ومقبولة مستقاة من مجالات التجربة كافة، لتتلاءم وتتكيف مع الفكرة القائلة بأن الشكل الادبي شيء نسبي ومنفتح وطبيعي ان من السهل ان يعرف المرء المشكلة لكن الاصعب هو ايجاد الحل لها. ومن العبث الزعم بوجود سلطة نقدية (مرجعية) وصفية، لأن الاستعمال هو الذي يتحكم باللغة. لكن من الممكن التأثير والسيطرة على الاستعمال الى حد ما، عن طريق النقد الغزير المتبادل ومن قبل الاشخاص المسؤولين امثال محرري المجلات الادبية وصحف الدراسات العلمية والمطبوعات الجامعية.

اذا امكن التخفيف من الاخطاء الشائعة الناجة عن التشابك وعدم الدقة، فان من الواجب تشجيع النقاد على استخدام مصطلحات محددة ومانعة او متميزة في الاقل، بصورة متبادلة، وكذلك توضيح المفردات الغامضة او المشكوك بها. واذا ماتيسر للنقاد ان يفكروا ملياً بانفسهم بأنهم مساهمون محترفون على نطاق الجميع، فسوف يطرأ التحسن. كذلك من الممكن وضع قاموس للاستعمال النقدي برعاية مؤسسة او جامعة وربما يساعد على ترسيخ وتحسين اللغة النقدية.

ليس من السهل القول الى اي حد ينبغي ان تكون لغة النقد متخصصة كلغة الناقد كينيث بيرك. ومع فائدة هذه اللغة العظيمة للمرء الا ان ما فيها من تعقيد يحدد عدد جمهوره المتلقي.

اما النقاد الآخرون امثال ادموند ويلسن، واف. او. ماثيسن، واليوت وباوند قبلهما، فقد نجحوا في معالجة القضايا التقنية بلغة واضحة ومبسطة نسبياً.

من المؤكد ان اجود نقد القرن العشرين وابقاه، كمثيلة اجود نقد الماضي، هو النقد المكتوب بلغة تتجاوز الظروف الضيقة دون ان يخلق صعوبة غير متوقعة امام القارىء الناضج المثقف. ومن المؤكد تماماً ان النقد الغامض غير المستند على التقنية المخلصة وغير المعتمد طرز اللغة الرائجة، سوف يدخل النسيان التي يستحقها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

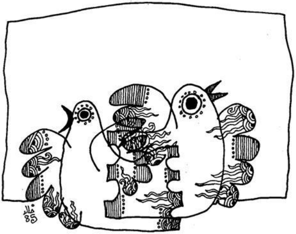
حسين عبد اللطيف

فانوس آخر السهرة

أو بعد فوات الأوان

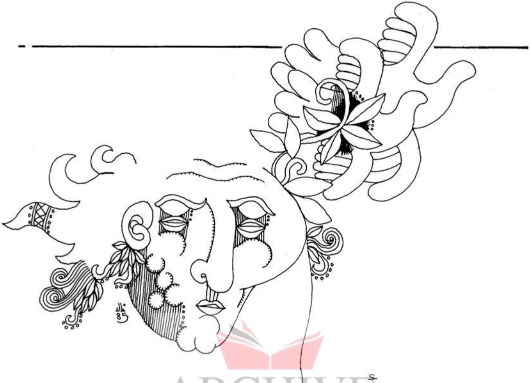
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . . وفي بدء أزهرار الخوخ . .
. . مذ مابارح الصبيان
فناءَ البيت،
في ظل الضحى العالي،
لجلب التوت
كانت،
ثمة،
أفعى . .
. . وكان
القمحُ
مطحوناً . .
وتلك النار في التنور
كانت،
لاتني،
تهذي
هي
الأخرى.
وفيما البلبلُ المسحور



ـ على غصنٍ من اللبلابِ بين الظلّ والنورِ ـ
يلاشي
قلبَه
رقة
. . . شربنا شايَكِ ـ النعناعَ
. . . موسيقى
. . . وسيكاره
ولم اسمع سوى صوتي يغنيكِ :
ترى هل يذبل الجوري
وتنسى . . جلستي
ما أروعَ التذكارْ!
. . . . . .
وها جئنا . .
ندق البابَ
من بابٍ
الى بابٍ
ولمْ نسمعُ سوى
الدقة!
كأن الدارُ غيرُ الدارْ
« . ترى هل يذبل الجوري
وينسى
عطره
القداح . . ؟! . . .
. . عسى
لاطا ل عمرك
يا حوَلّي . .
يا حوَلي
يا . . .
ـ « وماذا الآن ، بعد الآن
عمّاذا تحدثنا؟! ،
اما يكفيكَ ما سويّتْ
كم أسدي لكَ النصُحا!
فدعنا . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



آخر السهرة
وبعد فوات الأوان

من صداع الرأس
والاحلامِ
دعنا . .
من صدى الماضي . . وما كنا . »
● « . . . وبعض الناسِ في الشارعْ
ألا يمشونْ !
دعني . . لحظةً . .
لحظة !
عساني . . آخر السهرة

أقوم وبين أصابعي : زهرة ! »
- « ترى من يأمن الاخطارْ
اذا ما كهرباء البيتِ مدتْ نحوه الكفا ! »
● « . . انا لم أشتمِ الأعنابَ . .
. . بل قلتُ الذي قلتُ
بفعل الليل والصهباء ! »
- . . . أأنت صاحْ ! »
● . . وهل نمّت بي الخمره
مساءَ الأمسِ . . . . . »
- « . . كالمعتاد ! »
● « . . اذن ، عفواً ، أقول الآنْ :
سلاماً ايها الأخضر
سلاماً ايها الأزرق
سلاماً ايها الجوري
سلاماً ايها القداح

لقد مرَّ الذي مرَّ وفاض الماء

● . . . . وإذ بالوقتِ . .
قد فاتَ
ولم أدرِ بأن الوقتَ قد فاتَ . .
فلو كنتُ . .
لأغلقتُ . . ،
عليه البابَ بالمفتاحِ
أو صحتُ :
الغرانيقُ
الغرانيقُ
ـ وقد كانت، هنا، أمسِ ـ
تطير، الآن، في الريح : الغرانيق
. . الصدى حولي
لقد طارتْ . .
لقد طارتْ . .
. . . . . .
اذاً، طارتْ، هي فعلاً، ولم تبقَ : الغرانيقُ

● حوَلّي : منطقة في الكويت، نالت شهرة واسعة اواخر الخمسينات ومطالع الستينات، بعد ان شاعت عنها اغنية مطلعها :

انـا ودي ولكن ما حصـل لي　　　اشـوف اللي يبينة الكلب ساعة
الاّ لاعاد كربك ياحولي　　　حرمت العين من شوف الجماعة

. . . وقد تصرفنا قليلاً في الاقتباس .

● تخطيطات الفنان خالد خضير

قصة

ملير عبد الأمير

الشبيه الآلي

راقب (جودي بغدادي) الانسان الآلي يخترق الممر الممتد بين العشب الاخضر دون اهتمام بالزهور الجميلة، ثم فتح باب الحديقة وخرج الى الشارع. كانت مشيته متقنة كممثل تدرب على دوره بصورة تامة. وقف في المحطة منتظراً. رفع ذراعه وألقى نظرة على الساعة. التوقيت جيد، فقد جاءت السيارة فعلاً، وصعد..

شعر (جودي) بالزهو والانتصار فها هو يرسل الشبيه الآلي بدلاً منه والذي بدا لائقاً جداً ـ ليقوم بالمهام (الروتينية): اداء الاعمال الوظيفية. شراء بعض الحاجات والفاكهة حسب القائمة الموضوعة في جيبه عند عودته الى البيت، وتقديم تقرير موجز مطبوع بالآلة الكاتبة بنسختين.

وجد نفسه الانسان الآلي عندما تذكر بأنه لم يعطه قائمة اجور الكهرباء ليقوم بتسديدها. غير مهم. غداً يدرجها مع المهام (الروتينية) الاخرى.

لقد نجحت اللعبة، فقد مضى اكثر من عشرين يوماً قام الانسان الآلي خلالها بالـلازم بصورة رائعة. اما (جودي) فانه قد تفرغ بكامل حريته للاعمال الابداعية قراءة رواية جيدة من الخيال العلمي. كتابة اكثر من ثلاثين صفحة من القطع الكبير من مخطوطة كتابة الجديد حول النقد العلمي ولغة الرواية. الاستمرار في انجاز مذكراته المفصلة التي ستبدأ من طفولته حتى اليوم.

إنه مدين بذلك كله الى صديقه (شوكت بابل). لقد صنع له الانسان الآلي متحملاً بذلك المسؤولية كاملة اذا ماتم اكتشافه من قبل الآخرين. ان (شوكت) عالم عظيم يهتم بكتابات (جودي) لذلك اهدى له اختراعه العظيم هذا. لقد وفر له جهوداً كبيرة ووسع من مجال حريته. كان سابقاً يضطر لأن يذهب بنفسه لأداء اعمال هي اهانة لمواهبه الأدبية، وكان يقضي عدة ساعات في كل يوم في مناقشة مسائل لاتحتاج حلولها الى وقت كثير. لكن المحيطين به غير فاهمين ويكثرون من الجدل العقيم حتى يحطموا اعصابه فيضطر ان يقول: (نعم ياسادتي) وهذا عندهم كاف ليعطوه راتبه، لذلك فانه كان يعود الى البيت تعباً كثيباً ليستريح ويأكل قليلاً، وفي اكثر الايام كان بالكاد يستطيع قراءة شيء أو كتابة مايستحق الاهتمام. وتمر به الايام والشهور والسنوات لتنقضي حياته هباء في هباء، كما ان الشركة اخذت تنظر اليه كشخص متعب متوتر الأعصاب وليس هناك مايدعو الى زيادة راتبه.

لقد اكد له (شوكت) بأن هذا الانسان الآلي ممكن أن يعتمد عليه تماماً ولاموجب لأي قلق، والآخرون ـ من المستخدمين والمستخدمات ـ لن يلحظوا اي فرق هام. كل ماسيعتقدونه هو ان (السيد جودي بغدادي) لم تعد لديه أية مسحة من المرح. لكن الشركة سترتاح اليه، وبواسطة هذا المخلوق الآلي فانه سيحصل

على زيادة في الراتب تستحق الذكر، فهذا لاينفعل ولا يمر بأية معاناة انسانية، اما اذا أصاب اعصابه بعض التلف أو العطب فانه من الممكن ابدالها بالادوات الاحتياطية المتوفرة لدى (شوكت) في المخزن الأرضي من داره.

لقد استمرأ (جودي) هذا الوضع، حتى أنه لم يكلف نفسه الدوام ولامرة واحدة في الاسبوع كما كان قرر، لأنه استساغ التفرغ للثقافة، والعمل الابداعي. كان قد شعر في المرة الأولى بالرثاء لهذا المخلوق الذي يستعمله بالاضافة الى الدوام في الشركة - في اعداد الطعام بدقة وتنظيف المسكن وتنسيق واعداد المشروبات. لكنه ضحك ساخراً من نفسه عندما تذكر أن هذا المخلوق انسان آلي.. ماكنة..

رنّ جرس الهاتف ذات مرة وكان المتكلم (شوكت بابل) بصوته الضاحك:

- (لقد رأيته فطنتة انت. اليوم ذهبت الى الشركة لأستلام شيك، كان رائعاً)

واخذا يضحكان بسرور.

وتصور (جودي) كيف يقوم الانسان الآلي بالمهام في الشركة. انه يسير بصورة مستقيمة غير ملتفت الى هذا وذاك، مركزاً على الاضبارات والتقارير. لا يجيب الا باشارة مختصرة من رأسه رداً على التحية أو بكلمة او كلمتين مناسبتين رداً على السؤال، مثل: (شكرا. عفوا. رجاء. صباح الخير) أو (صحيح. جيد. نعم موافق. مع السلامة)، ويذهب خلال الدوام مرتين الى المغاسل.. وكأنما ذلك ضروري له - لكي لايجذب اليه الشك. يرخي برغياً ليسمح لما شربه من ماء ان يخرج كما يخرج هو تماما. بفتح العلبة الصغيرة التي هي بمثابة معدته ليفرغ ماتناوله من طعام، بقي كما كان عدا كونه قد عومل ببعض المواد السائلة ليبدو مهضوماً فيسهل التخلص منه أما أروع مافي الأمر فهو ان الانسان الآلي يقلده تماما بحركته عند تمشيط شعره. أمام المرآة في بداية الدوام، وقبل نهايته بعشر دقائق ايضا. الفارق الوحيد بينه وبين (جودي بغدادي) هو أن الأخير يضحك عادة في سره بسبب النكات التي تدور حول الخصوصيات الصغيرة للمستخدمين أما الانساني الآلي فانها لاتعنيه في شيء ولايضحك لاسراً ولاعلانية...

اما مالم يتصوره فهو ماحدث من مصافحة وتعارف المستخدمة الجديدة التي عاملها شبيهه الآلي بدون اهتمام مما جعلها تشعر بان هذا المستخدم خال من اي دفء انساني كان الانسان الآلي قد زاد من حركاته نظراً لأن منضدة المستخدمة الجديدة قد اضطرته الى السير بخط منكسر بدلاً من الخط المستقيم كلما أراد الخروج من الغرفة او الدخول فيها، كما انه وجدا ارتباكاً في العمل لدى معظم المستخدمين - وبعض المستخدمات - وقد طبع ذلك كله في التقرير على الآلة الكاتبة بنسختين بعد أن عاد الى البيت وحسب التعليمات المعطاة له من قبل السيد (جودي بغدادي).. سيده..

- -

لما جلس (جودي) مع صديقه (شوكت بابل) في المساء وسأله:

- (ماذا لو غازلته امرأة. كيف سيتصرف الانسان الآلي؟)

اجابه (شوكت) ضاحكاً:

- (لن تغازله اية امرأة لأنه لاينظر الى اية واحدة منهن بأهتمام خاص وانه مكروه)

كانت جلستهما في بيت (جودي بغدادي)، في الحديقة الخلفية تحت سقف من اغصان الاشجار واوراقها وبعض سعف النخيل، وقربهما نافورة بدا في وسطها تمثال صغير لآله الحب (كيوبيد) ولكن بدلاً من السهم والقوس حمل بيدخه الصغيرة مشعل الحرية، الذي انطلق منه رذاذ من الماء المنعش ليتساقط برقة واستمرارية في البركة البالغة النظافة، وكان يغمر الجو عطر زهور جميلة..

سأل (جودي) صديقه:

- (ألا تعتقد بأن ذلك سيؤثر في سمعتي لدى النساء؟)

أجابه (شوكت):

- (لاتهتم. الرأي يتغير في لحظة. عندما تدوام انت ستجد اغلب النساء تنسى مابدا من شبيهك الآلي. تفسره كانشغال للبال أو للفكر في هذا العصر المعقد المتعب، او نوع من الوقار الجاد الجدير بالرجل المحترم)

قدم الانسان الآلي لهما الشراب المثلج، وكان بدقته في الخدمة يفوق أي خادم بشري.

- (هل في نيتك انتاج انسان آلي آخر؟)

- (سأدخل بعض التحسينات على هذا أولاً. الأمر متوقف على ملاحظاتك واقتراحاتك وماتريد أن يفعله اكثر مما يقوم به حتى الآن)

كان الشراب جيداً ومنعشاً جداً، وسأل (جودي) بارتياح وهو

يبتسم:
- (أيمكن ان تجعله يبتسم قليلاً؟)
واجاب (شوكت بابل) بعد لحظة تفكير:
- (ممكن ، لكن غير مفضل . الشركة مرتاحة اليه افضل مما كانت مرتاحة منك انت رغم انك تبتسم . اليوم بعد أن اعطوني شيكاً عن استحقاقي فيما يخص اقتراحاً مني لتحسين استعمال الاجهزة الالكترونية سمعتهم دون قصد مني يعبرون عن ارتياحهم من المستخدم الجاد الصارم (جودي بغدادي) ودقته وسهولة موافقته على الأمور والذي لايضيع وقته في المجاملات وتوزيع الابتسامات)
- لكنك قلت انه يبدو مكروهاً)
- (ليكن فذلك افضل . ان ابتسامته قد تشجع الناس على التعارف معه وهذا ما لا نريده . انه يساعد على اكتشافهم انه انسان آلي . .)
- (لكني سأفقد شعبيتي بين المستخدمين والمستخدمات)
- (غير مهم . . بمجرد عودتك يوما واحدا بمرحك وابتسامتك سيعودون الى محبتك . وتعود اليك شعبيتك)
وقدم (جودي) اناء الفاكهة المبردة الى صديقه (شوكت) فتناول بعضا منها، وهكذا فعل هو، ثم قال:
- (تذكرت . البارحة تعرض الانسان الآلي الى حادثة اصطدام نجا منها باعجوبة)
ابتسم (شوكت بابل)، وقال بصوته الضاحك:
- (انه منتبه ، ويصعب ان يتعرض الى حادثة . لو كنت انت مكانه لكان محتملا أن تموت!)
ونهش قطعة من فاكهة طرية ثم انطلق يضحك. .
سأله (جودي)
- (حسنا . ماذا لو اصيب الانسان الآلي بضرر ، ونقلوه الى مركز الشرطة أو المستشفى؟)
- أنا اتحمل المسؤولية . المهم أن لاتتعرض انت للحوادث والمتاعب
- (اشكرك ، لكن انا ايضا اتحمل المسؤولية حالة اكتشافهم انه يداوم بدلا مني . سيعتبرونني لا استحق الراتب ، واعاقب على التزوير)
- (سأتحمل انا المسؤولية كاملة لوحدي . اقول لهم اني اجريت تجارب علمية جديدة نوّمتك مغناطيسيا لتبقى في البيت بينما وضعت بدلاً منك انساناً آلياً للتجربة)
- (لماذا تريدني ان اقبل ان تتحمل انت المسؤولية بدلاً مني بينما المشروع كله لراحتي وتفرغي؟)
- (انها تجربتي العلمية)
- (لكني انا أنال الثمرة بينما انت تدفع الثمن)
ومرت لحظات صمت بدا (شوكت بابل) وكأنه قد دخل في اعماق نفسه ثم عاد الى الخارج ، وقال:
- (انا اخترت ذلك، فأنا لاانجب اطفالاً . اذن فالبديل هو أن أصنع انساناً آلياً . انت تهمني لانك تملك خيالاً، والخيال العظيم هو الذي يمد العلماء ويزوّدهم بالاختراعات . الخيال دائماً يسبق العلم حتى نكاد نحن العلماء نشعر بأننا منفذّون اكثر مما نحن مبدعون)
- (لكنك صاحب خيال يُضاهي خيالي)
انها الحقيقة، لكن (شوكت بابل) متواضع وينظر الى (جودي بغدادي) باحترام، لذلك قال:
- (على حال . . ماذا حدث لروايتك العلمية الجديدة؟)
- أريد ان اتناقش معك حول موضوعها أولاً)
- (حسنا . انا حاضر هذه الليلة)
- (سنبقى نتناقش حتى الصباح . انا لايهمني ان تأخرت في النوم مادام الانسان الآلي موجودا وسيداوم غداً بدلاً مني، ولكن انت ستتعب)
- (غدا ليس لدي عملاً هاماً)
- حسنا ، لنشرب اذن نخب مشروع المستقبل)
رفعا كأسيهما وشربا النخب . .
ثم قال (شوكت)
- (والآن ابدأ حديثك عن موضوع الرواية)
- بعد ان انتهي من مقابلة الانسان الآلي)
- (حسنا)
تقدم الانسان الآلي من سيدّه وناوله التقرير المختصر بينما احتفظ لنسخة منه في اضبارة بالمكتبة، فألقى (جودي) عليه نظرة سريعة:
السير بخط منكسر بدلا من المستقيم . ارتباك المستخدمين بصورة غير اعتيادية . المنضدة الاضافية والمستخدم الجديد .
سأل (جودي):
- لماذا الارتباك؟)

اجاب الانسان الآلي :

- (بسبب المستخدم الجديد)

- (ماذا في المستخدم الجديد مما يساعد على الارتباك . يخطيء في العمل؟ صوته مزعج يمزّق طبلة الأذن ؟ ماذا؟)

اجاب الانسان الآلي :

- (المستخدم الجديد لم يخطيء انه لم يعمل بعد . صوته سوبرانو نسائي)

وانطلق (شوكت) ضاحكاً وهو يرقب وجه صديقه (جودي) الذي صار فجأة بالغ الاهتمام والسرور .

- (امرأة)

- (نعم)

- (هل في احد اصابع كفيها خاتم؟)

- (لا)

- (اذن هي فتاة غير مخطوبة وغير متزوجة . صفاتها؟)

- (الشعر اسود طويل . البشرة سمراء . الرداء أحمر . .)

وقاطع (جودي) الانسان الآلي بلهفة :

- (العينان؟)

- (سوداوان واسعتان)

- وكان الارتباك شديداً؟!)

- (نعم)

التفت (جودي) الى صديقه (شوكت) :

- حسناً ، مارأيك بالفتاة المستخدمة الجديدة؟

- (تبدو جميلة . كما وصفها الانسان الآلي .)

- (وانا ايضاً استنتج ذلك . انها جميلة جداً وذات شخصية آسرة)

- (ماذا ستعمل؟)

- (غداً اذهب بدلاً من الانسان الآلي . . انها فرصة نادرة)

- وتترك الكتابة)

- (يوم واحد فقط . اذا وجدتها جديرة بالاهتمام اصطدتها لتحيا معي، والا فاني اعود لأرسال الانسان الآلي)

- (انا اريدك ان تتفرغ للكتابة وانت تريد اشغال الوقت في اعمال اخرى)

- (اعمال ابداعية ياصديقي شوكت . الحب ابداعي . خلق طفل عمل ابداعي انت لاتنجب الاطفال وسيكون طفلي بمثابة طفلك ، وكلما تأتي الى هنا تداعبه وتساعدني في رعايته . يجب ان لانكون انانيين لأن الانانية شيء (روتيني) . نحن ابداعيون . نحن احرار لذلك نرفض الانانية التي هي عبودية)

- (حسناً . اذن علي ان اهيء انساناً آلياً ثانياً واجعله على شكل فتاة ليذهب بديلاً عن المستخدمة الجديدة)

- (بقي ان اسأل : ماذا تتوقّع؟ تنجذب الفتاة اليّ ام . . لا؟)

وضحك (شوكت) ثم قال :

- (تنجذب ، وبالأخص وانها بعد ان صدمها - ولاشك - عدم الدفء الانساني للمخلوق الآلي ستجدك عندما تذهب وتمرح اكثر لفتاً للانتباه واشد جاذبية . ان ابتسامتك ساحرة)

- (ستزيد مسؤولياتك ياصديقي شوكت!)

- (لايهم . اني ارحب دائماً بالتجارب الجديدة . اذن لنشرب نخب الانسان الآلي رقم اثنين)

- (بل لنشرب نخب من ستكون حبيبتي)

شربا النخب . ووقع نظر (جودي) على الانسان الآلي الواقف في مكانه فقال باحتقار له :

- (انك لاتقع في الحب، ولايعنيك ان يكون من يجلس وراء المنضدة الجديدة رجلاً أو ان تكون امرأة . وسواء لديك اكانت امرأة قبيحة غبية جاهلة أو جميلة محبوبة مثقفة لانك بدون جنس . بدون حب . الحيوان افضل منك في هذا الشأن ، بل توجد بعض الحيوانات تفضل الاجمل والأحسن . أما أنت . . آه، انك حتى لاتملك الكرامة الانسانية . .)

وتوقف لحظة والتفت الى صديقه (شوكت) الذي كان ينظر اليه كمن يريد أن يتأكد من انه لم يسكر ، وسأل :

- (أترى ان الانسان الآلي يفهم شيئاً من حديثنا عن الحب والزواج وانجاب الاطفال؟)

اجاب (شوكت بابل) وهو يتنهد بسعادة :

- (انه يسجله في ذاكرته فقط)

- حسناً . الايحتمل ان جمع المعلومات يؤدي في يوم من الايام الى خلق فهم لمعانيها الدقيقة واستنتاج معانٍ جديدة ايضاً؟)

- (محتمل . المهم أن تحدثني عن روايتك الجديدة . عن أي موضوع هي؟)

- (موضوعها ياصديقي يتعلق بنفس سؤالي الاخير . هل يستطيع الانسان الآلي اذا كان في احسن حالة واكبر ذاكره ان يكون مفكراً اوفيلسوفاً أو أنساناً مبدعاً)

أجابه (شوكت) باعتناء شديد في اختيار الكلمات :

ـ (لن يكون، فالابداع شيء انساني . معاناة بشرية . ممكن ان يكون الانسان الآلي خزينة معلومات لكنه لن يكون انساناً حياً ابداعياً جديراً بالمحبة . .)

نهض جودي بحيوية وسار متحركا حول النافورة مستمتعاً برذاذها . .

ثم قال :

ـ (أنا أريد أن افترض ان الوصول الى انسان آلي له مخ مبدع هو من الممكن وليس مستحيلاً، واجعله يدرك انه ميت أو ان حياته هي عدم وانه حتى لو استطاع ان يفهم الحب لن يستطيع ممارسته . انه يقتنع بضرورة انجاب طفل لكنه لن يستطيع القيام بذلك . اريده ان يتألم . ان يشعر بالألم ويغمرة الأسى لكونه ليس انساناً .)

وغرق (شوكت) في الضحك ، ثم قال بهدوء العلماء :

ـ (انه سيسجل مواصفات الألم، لكنه لن يتألم ألماً انسانياً يمزق الاحشاء والامعاء ويميت القلب والمخ . انه ليس انساناً لكن لن يغمره الاسى من اجل هذه الحقيقة . انه يسجل في ذاكرته مواصفات الأسى لكنه لن يعانيه بصورة انسانية . انه لن يتمزق ولن يموت لأن أجهزته اذا اصيبت بتلف اوعطب اوتحطيم فان كل مايحتاجه هي ادوات احتياطية جديدة وعندي رصيد جيد منها .)

صمت (جودي لحظة و (شوكت) ينظر اليه باهتمام، ثم قال :

ـ (ان روايتي ستقلل من رعب البشر من الانسان الآلي ومستقبله ومن احتمال سيطرته على البشرية . انها ستعيد للانسان ثقته بنفسه . انها تثمن الانسان بصورة غير مباشرة، وتجعله اكبر قيمة واعلى ثمنا من كل المخلوقات سواء الحيوانية أو النباتية أو الآلية . انها ستقول ان قيمة الانسان ليست بمعلوماته وذكائه فحسب بل بادراكه للجمال الانساني ولا ستطاعته المرور بمعاناة حقيقية . . جسدية وعقلية وعصبية ولا مكانيته على التطور الفكري الى الأحسن والأكمل بصورة حرة وتكاد تكون لانهائية .

الانسان دائما هو المنتصر على الآلات مهما كانت متطورة . الانسان هو سيد الحاضر والمستقبل . .)

هتف (شوكت بابل) بحماس :

ـ (بالضبط بالضبط . هذا ما أفكر فيه)

كان الجو رائعا دافئا معطرا مع نسيم يداعب الاشجار والنخيل والزهور الجميلة ويُزيد من لطافة رذاذ النافورة . كان جوا لايعيق الخيال الجميل من الانطلاق الى ماوراء الافق . .

كان (جودي) قد وصل في احدى حركاته الحرة قرب الانسان الآلي فلاحظ ان هذا المخلوق ـ وكان لايزال واقفاً في وضعه الاخير ـ لايهتم بشيء انه ينظر بعينيه الزجاجيتين الى ما أمامه دون اي تذوق للجمال أو اهتمام بالزهور البديعة أو عطرها الطيب، فصاح به :

ـ (انت ياانسان آلي رقم واحد . . اذهب الى المكتبة وابق هناك في الركن المخصص لك .) راقب الصديقان الانسان الآلي وهو يسير مبتعداً ولما مر بمنطقة مكشوفة من الاخضر اناره ضوء القمر لقد بدالهما وكأنه (جودي بغدادي) نفسه

ورِيأه بعين الخيال يدخل غرفة المكتبة ويقف في إحدى زواياها كأنه تمثال موضوع لتكملة الأثاث، وانه، ممكن في حالات أخرى أن ينام في الفرش لواطيت له الأوامر او استجدت ضرورة.

فكر (جودي) : غداً اضيف له تسديد قائمة اجور الكهرباء مع الواجبات (الروتينية) الاخرى . لكن لا . غداً لن ارسل الشبيه الآلي .

لقد قرر الذهاب الى الدوام بنفسه ، وحتى إنجار بعض المهام (الروتينية) اذا كان ذلك باختياره الحر فانه سيجعل من اية حركة يقوم بها هي نتيجة عمل ابداعي قال لصديقة :

ـ (الحرية والحب هما الشيئان الوحيدان اللذان لايملكها الشبيه الآلي لذلك هو بدون كرامة انسانية . لنشرب اذن نخباً اخيراً لهذه الليلة)

وسكب في كأس صديقه بعض الشراب المبرد وكذلك لنفسه ثم هتف قائلا :

ـ (نخب الحرية والحب . نخب الكرامة الانسانية)

وقال (شوكت بابل) هاتفا بصوته الضاحك :

ـ (نخب الكرامة الانسانية والمستخدمة الجديدة وشبيهتها الآلية رقم اثنين)

كان الصمت الذي بقيا فيه معبرا بعمق عن صداقتهما وايمانهما بالحياة الانسانية وبالحب الجميل . اما سكون البيت والانسان والحديقة الخلفية فلم يكن يقطعه سوى صوت رذاذ الماء المتدفق برقة من مشعل الحرية الذي يحمله تمثال الحب في البركة البالغة النظافة . وكان ضوء القمر الناعم يغمر كل شيء ، وبدت الزهور الجميلة وكأنها تعبق بعطرها اكثر مما كانت عليه .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازك الملائكة

مرّ القطار

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الليلُ ممتدّ السكون الى المدى
لاشيء يقطعه سوى صوت بليد
لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد
والساعة البلهاء تلتهم الغدا
وهناك فى بعض الجهات
مر القطار
عجلاته غزلت رجاء ، بت أنتظر النهار
من أجله مر القطار
وخبا بعيداً في السكون
خلف التلال النائيات
لم يبق في نفسي سوى رجع وهون
وأنا أحدق في النجوم الحالمات
أتخيل العربات والصف الطويل
من ساهرين ومتعبين
أتخيل الليل الثقيل
فى أعين سئمت وجوه الراكبين
فى ضوء مصباح القطار الباهت

سئمت مراقبة الظلام الصامت
أتصور الضجر المرير
في أنفس ملّت واتعبها الصفير
هي والحقائب في انتظار
هي والحقائب تحت اكداس الغبار
تغفو دقائق ثم يوقظها القطار
ويطل بعض الراكبين
متثائباً نعسان ، فى كسل يحدق فى القطار
ويعود ينظر فى وجوه الآخرين
في أوجه الغرباء يجمعهم قطار
ويكاد يغفو ثم يسمع فى شرود
صوتاً يغمغم فى برود
«هذي العقارب لاتسير»
«كم مر من هذا المساء متى الوصول؟»
وتدق ساعته ثلاثاً فى ذهول
وهنا يقاطعه الصفير
ويلوح مصباح الخفير
ويلوح ضوء محطة عبر المساء
اذ ذاك يتئد القطار المجهد
وفتى هنالك فى انطواء
يابى الرقاد ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم
فى مقليته برودة خط الوجوم
أطرافها . . فى وجهه لون غريب
ألقت عليه حرارة الاحلام آثار احمرار
شفتاه فى شبه افترار
عن شبه حلم يفرش الليل الجديب
بحفيف أجنحة خفيات اللحون
عيناه فى شبه انطباق
وكأنها تخشى فرار أشعة خلف الجفون
او أن ترى شيئاً مقيتاً لايطاق

نص ونقد

هذا الفتى الضجر الحزين
عبثاً يحاول أن يرى في الآخرين
شيئاً سوى اللغز القديم
والقصة الكبرى التي سئم الوجود
أبطالها وفصولها ومضى يراقب في برود
تكرارها البالي السقيم
هذا الفتى ....
وتمر أقدام الخفير
ويطل وجه عابس خلف الزجاج
وجه الخفير
ويهز في يده السراج
فيرى الوجوه المتعبه
والنائمين وهم جلوس في القطار
والاعين المترقبه
في كل جفن صرخة باسم النهار
وتضيع أقدام الخفير الساهد
خلف الظلام الراكد
مر القطار وضاع في قلب القفار
وبقيت وحدي أسأل الليل الشرود
عن شاعري ومتى يعود؟
ومتى يجيء به القطار؟
أتراه مر به الخفير
ورآه لم يعبأ به .. كالآخرين ...؟
ومضى يسير
هو والسراج ويفحصان الراكبين
وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار
وأود لو جاء القطار.

(ديوانها: شظايا ورماد: ٤٥)

د. أحمد نصيف الجنابي

-١-

إن المتذوق للموسيقى يحس بأن هنالك خصائص مميزة لكل موسيقار له سمة الأصالة، أمثال موتسارت وبيتهوفن وباخ.

وان الفنان المتذوق للرسم يعرف أن الرسامين القمم يعيش في لوحات كل واحد منهم عالم متميز من الالوان والخطوط.

وان الاديب الكبير يعلم أن لكل شاعر أصيل نكهته وأسلوبه ورموزه الفنية التي تطبعه بطابعها فلا تخطئه ملكة القارىء او السامع المميز لخصائص الفن وسماته.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان الفن الاصيل وجود متميز بسماته وألوانه وخطوطه وأصواته، سواء أكان لوحة فنية او قطعة موسيقية، او قصيدة شعرية.

وقد يمر الشاعر - قبل أن يصل الى حالة الاستقرار الفني في الاصول - بمراحل فنية، تتميز كل مرحلة بخصائص معينة، وهذا لاينفي الأصالة، بل العكس هو الصحيح، لأن الفنان الاصيل في تفتح دائم على الحياة وعلى الكون بما فيه ياخذ منها ومنه ما يجدد حياة فنه، وما يعمقه ويرسي جذوره. وليس هناك ما ينمي الفن كالثقافة والعلم، المتصلين بفن الشاعر او الموسيقار او الرسام، وبغير الثقافة والعلم يصبح الفنان سطحياً تنقصه الأصالة، فهو كورق «اللوتس» يطفو على الماء من دون جذور تربطه بالاعماق.

والشاعرة «نازك الملائكة» من الشعراء الكبار الذين كان لهم صوت متميز وسمات أصيلة، ومثلها السياب والبياتي، وغيرهم.

وقد مرت الشاعرة من حيث الاتجاه الفني، وفي حدود هذه التجربة المطروحة للتحليل، بثلاث مراحل ففي ديوانها الاول: عاشقة الليل (سنة ١٩٤٧ م) تبدو الشاعرة رومانسية، وهذا أمر

التحليل في ضوء علم الدلالة

طبيعي بالنسبة لشاعرة شابة (وكان عمرها آنذاك ٢٤ سنة، اذ ولدت سنة ١٩٢٣ م). أما في ديوانها الثاني: شظايا ورماد (سنة ١٩٤٩ م)،

فقد ظهرت في شعرها ملامح الرمزية وقد كتبت الشاعرة في مقدمة هذا الديوان تقول: (ان النفس الانسانية - عموماً - ليست واضحة وانما هي مغلفة بألف ستر. ويحدث كثيراً ان تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ومئات الصور العابرة التي تمر فيحدق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ويغلق عليها الباب، حتى اذا انس غفلة من العقل الواعي أطلقها صوراً غامضة لالون لها ولا شكل.

وبهذا تقرر الشاعرة أمرين مهمين:

الاول: أهمية التعبير الرمزي.

والآخر: أصالة هذا التعبير في النفس الانسانية. غير أن التعبير الرمزي لايتكامل الا في ديوانها قرارة الموجة (١٩٥٧ م).

ان موقف الرمزيين من التجربة الشعرية والفنية هو أنهم يرون الصورَ تبدأ بالاشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية وهي المناطق الغائرة في النفس واللغة - عندهم - لاترقى الى التعبير عن التجربة الشعرية الا عن طريق الايحاء المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لانعتد بالعالم الخارجي الا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير بحيث صار الشعر في ظل الرمزية يسعى الى خلق حالة نفسية خاصة، والايحاء بتلك الحالة في غموض وابهام، لانستطيع معها أن نحلل عقلياً تفاصيل المعاني التي يعبر عنها وان كنا نحس بالحالة النفسية التي صدر عنها[1].

(٢)

وهذا المدخل النقدي يقودنا الى خطين منهجيين:

الاول: أننا نستطيع أن ندرس القصيدة في ضوء القصائد التي قيلت في الفترة الواحدة، أي أن القصائد المتزامنة يمكن أن تفسر في ضوء اتجاه فني واحد لأنها كلها قد تأثرت بهذا الاتجاه.

والخط الآخر: هو أننا يجب أن نبحث عن الرمز والايياء والايحاء (ونحن نحلل هذه القصائد) وأن نبتعد عن التفسير المباشر، لأن الرمز ضرورة منهجية ولأن الايحاء بالرمز لغة الشاعرة المفضلة.

وفي ضوء هذه المنافذ نطرح السؤال الآتي:

ما هي القصيدة التي تزامنت مع قصيدة (مر القطار) فنستطيع بها أن نلقي الضوء على قصيدتنا المطروحة للتحليل؟

ثم نسأل السؤال الآتي:

ما هي الرموز التي تكشف عن دلالة القصيدة الفنية؟

ان القصيدة التي تزامنت مع قصيدة (مر القطار) ونستطيع بها أن نحلل قصيدتنا المطروحة للتحليل، هي قصيدة (مرثية يوم تافه). فكلتاهما قد قيلت (سنة ١٩٤٨)، وكلتاهما في ديوانها: شظايا ورماد وقصيدة (مرثية يوم تافه) هي مفتاح رموز قصيدة (مر القطار).

فالشاعرة تقول في «المرثية»:

كان يوماً من حياتي
ضائعاً، ألقيته دون اضطراب
فوق أشلاء شبابي
عند تل الذكريات
فوق آلاف من الساعات تاهت في الضباب
في متاهات الليالي الغابرات.

وفي قصيدة «القطار» تقول:

وهناك في بعض الجهات
مر القطار
عجلاته غزلت رجاءً بت أنتظر القطار
من أجله مر القطار
وخبا بعيداً في السكون
خلف التلال النائيات
لم يبق في نفسي سوى رجع وهون.

ومن المقابلة بين المقطعين نرى أن الذي تاه في السكون هو «الزمن» سواء رمزت اليه الشاعرة «بالقطار» او صرحت به، والخيط اللغوي الذي يربط بين الزمن والقطار الفعل (تاه)، الذي استعملته الشاعرة للقطار (الرمز) و (للساعات) التي تاهت في الضباب..

وتقول الشاعرة في قصيدة «القطار»:

وفتى هنالك في انطواء
يأبى الرقاد، ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم
في مقلتيه برودة، خط الوجوم
أطرافها.. في وجهه لون غريب
ألقت عليه حرارة الاحلام اثار احمرار
شفتاه في شبه افترار
عن شبه حلم يفرش الليل الجديد

وتقول في قصيدة «المرثية»:

عندما أيقظ سمعي صوته
صوته الحلو الذي ضيعته
عندما أحدقت الظلمة بالافق الرهيب
وامحت حتى بقايا املي حتى ذنوبي
وامحى صوت حبيبي
حملت أصداءه كف الغروب
لمكان غاب عن أعين قلبي.

ومن الموازنة بين النصين يظهر أن الفتى الذي كان في القطار هو حبيبها..

والحبيب يربط - عند المرأة - غالباً بالزمن..

فكل يوم يمر على الفتاة الانسة له صورة ليست في ذهن الرجل.. لأن قضية الزواج والحب هي اكبر قضية في حياة المرأة. وان كان الرجل يهتم بها، غير أنه لايلحق بالمرأة في هذا المضمار....!!

(٣)

أما طبيعة التجربة في قصيدة (مر القطار) فهي حزينة متشائمة. والنظرة الى الحياة والكون والانسان، من خلال هذه التجربة نظرة قاتمة، ولذلك جاء الليل وعاءً لهذه التجربة.

وقد تحدثت - تفصيلا - عن التجربة النازكية الحزينة المتشائمة، في كتابي «في الرؤيا الشعرية المعاصرة» ولا أريد أن أتحدث عنها، وانما احيل القارىء الى هناك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤)

ان الذي يهمنا - هنا - هو «الالفاظ المحورية» و (التراكيب اللغوية) والعناصر الصوتية التي رافقت هذه التجربة، فكونت بنية القصيدة وقد سماها عبدالقاهر الجرجاني ت ٤٧١ هـ/ ١٠٧٦ م: «النظم النحوي» في كتابه القيم: «دلائل الاعجاز». وسماها - بعده - جومسكي: التراكيب النحوية، في كتاب سماه بهذا الاسم (سنة ١٩٥٧ م).

واول البصمات اللغوية التى انتجتها التجربة النازكية في هذه القصيدة أنها منحتها مجموعة من الالفاظ المسماة في علم الدلالة الحديث «بالالفاظ المحورية»....

وهذه الالفاظ تتصل بالقصيدة بخمسة محاور هي: الغربة.. والتفرد... والسأم... والرؤية الضبابية... والحلم.

فالغربة تولد التفرد. والتفرد يولد السأم والضجر. والسأم يولد الرؤية الضبابية.. والبعد عن الواقع يولد الحلم بنوعية: حلم اليقظة والرؤيا..

أما الغربة فجاءت ألفاظها المحورية في: «أوجه الغرباء» و «في

وجهه لون غريب».

أما السأم فتراه في الالفاظ المحورية في التراكيب الآتية: «الليل الثقيل»، و«أعين سئمت وجوه الراكبين»، و«الضجر المرير»، و«أنفس ملت» و«هذا الفتى الضجر»، و«سئم الوجود أبطالها». .

أما الرؤية الضبابية فتتضح ألفاظها المحورية في التراكيب الآتية: «مصباح القطار الباهت»، و«الليل الجديب»، و«الظلام الراكد».

(٥)

والقراءة الدقيقة للقصيدة تشير الى أن الشاعرة استعملت (الصفات) بصورة تلفت النظر.. وقد تكاثفت الصفات في قسم من الاسطر فاصبحت ثلاثاً في سطر واحد، سواء أكانت الصفة مفردة أم جملة كما في قول الشاعرة:

«حمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد»

فلفظة «حيرى» صفة للحمامة. ولفظة «البعيد» صفة للنجم. وجملة «ينبح النجم البعيد» صفة للكلب.

والصفات المستعملة في القصيدة ـ غير التي أشرت اليها ـ هي:

«صوت بليد»، و«الساعة البلهاء»، و«التلال النائيات»، و«النجوم الحالمات» و«الصف الطويل» و«الليل الثقيل» و«ضوء مصباح القطار الباهت» و«الظلام الصامت» و«الضجر المرير» و«في أنفس ملت»، و«يسمع صوتاً يغمغم»، و«القطار المجهد»، و«لون غريب»، و«الليل الجديب»، و«حفيف أجنحة خفيات اللحون»، و«شيئاً مقيتاً لا يطاق»، و«هذا الفتى الضجر الحزين»، و«اللغز القديم»، و«تكرارها البالي السقيم»، و«يطل وجه عابس»، و«الوجوه المتعبة»، و«الاعين المترقبة»، و«الظلام الراكد». ....

والسؤال الذي يطرح نفسه هو:

هل كانت هذه «التقنية اللغوية» منهاجاً عاماً في ديوانها «شظايا ورماد»؟

يلاحظ أن الشاعرة مولعة باستعمال الصفات في ديوانها هذا. ففي قصيدتها «مر القطار» وردت الصفات ثلاثين مرة، والقصيدة مكونة من أربعة وسبعين سطراً شعرياً. اي بنسبة مرتين في كل خمسة أسطر (تقريباً) او بنسبة ١٠٠٤، في حين وردت الصفات في قصيدة «لنكن أصدقاء»، أربعاً وعشرين مرة، وبلغت القصيدة ثمانية وثمانين سطراً، أي: بنسبة (١ ـ ٤) تقريباً. أي أنها ترد مرة واحدة في كل أربعة اسطر. وفي قصيدة: «صراع» المكونة من ثمانية وستين سطراً (كل بيت بسطرين)، وردت الصفات عشرين مرة أي بنسبة (١ : ٣) اي وردت مرة في كل ثلاثة أسطر.

وهي نسب متقاربة لكنها متفاوتة.

وأعلى نسبة هي في قصيدة «مر القطار». . .

والسؤال الذي نراه ضرورياً ـ الآن ـ هو:

ما دلالة استعمال الصفات بهذه النسب وبهذه الكثرة عند الشاعرة؟

في جوابي ساقتصر على الصفات في قصيدة «مر القطار».

ان الصفات التي استعملتها الشاعرة، فيها، متعددة الاغراض، مختلفة المناحي، كثيرة الدلالات. .

استعملت الشاعرة صفات لها دلالات لغوية معروفة محددة الدلالة عند أهل اللغة، كما في: «التلال النائيات» و«الصف الطويل» و«اللغز القديم» و«القصة الكبرى» و«وجه عابس» وغيرها.

فهي صفات ذوات دلالات لغوية محددة حتى في غير الشعر، فلا تثير فينا أية دهشة شعورية، ولا أي انبهار ذهني او نفسي.

غير أن الشاعرة استعملت صفات أخر على سبيل الاستعارة او المجاز، في مثل: «صوت بليد»، و«النجوم الحالمات» و«الليل الجديب». . . فالصوت لا يوصف بالبلادة (عادة). . . ولا يوصف بهذه الصفة الا من أهله خالقه ـ جل وعلا ـ ليكون عاقلا ذكياً. . فما أفلح. . او لم يكن كذلك. . والا فما قيمة وصف الحصان ـ مثلا ـ او الديك او النعامة، او الاسد، بالبلادة. . . . .

وكذلك لا توصف النجمة بانها حالمة، لأن الانسان وحده الذي يحلم ويحقق بعض أحلامه. . .

أما الليل فلا يوصف بالجدب، انما توصف به الارض وتوصف به السنة، لأن الزرع ـ عند العرب ـ كان حولياً (سنوياً) فهذا من باب المجاز. . . وذلكما من باب الاستعارة. . .

واستعملت الشاعرة صفات لها دلالات نفسية (قوية) كاستعمالها (الليل الثقيل) وصفة الثقل بازاء الليل تعطي بعداً نفسياً عميقاً طالما لجأ اليه الشعراء الكبار في العربية كامرىء القيس في مطولته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بانواع الهموم ليبتلي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنابغة الذبياني في بائيته :

كليني لهم يااميمة ناصب

وليل اقاسيه بطيء الكواكب

وعمر بن أبي ربيعة الذي عرف الليل وعاشه حتى نسي النهار . . . !! وهو القائل :

حدثوني عن النهار حديثاً   وصفوه فقد نسيت النهارا

واستعمال الشاعرة الصفة في :

«الحمامة الحيرى» ، له بعد نفسي (أيضاً) .

فالانسان يرى الاشياء من داخله . . فاذا صفت نفسه وذهنه صفت الحياة ، واذا تكدرت نفسه تكدرت الحياة . واذا تعرض الانسان لامر من الامور التى حيرته فاصبح مشكلة من مشا كله التى لايستطيع لها حلا أصبح حائراً لايدرى ماذا يصنع «فيسقط» هذه الحيرة على ما يراه من المخلوقات والكائنات .

وفي هذا السياق النفسي ترد صفة (النجوم الحالمات) . . فالانسان عندما ينفرد وينعزل ويبتعد عن الواقع يلجأ الى الاحلام . . وقد تحقق الاحلام ما هو بعيد المنال . . ولماذا أحلم بالشيء اذا كان فى يدي؟ وهل يحلم الانسان بحبيبته اذا نالها . . ؟!!

هذه اشارات اقتضاها التحليل وفرضها السياق . . وان كنت اعتقد أن ظاهرة دلالة الوصف فى الشعر الحديث والمعاصر تحتاج الى دراسة مفصلة ، ليس هذا موضعها . .

(٦)

ومن التقنيات اللغوية التي استعملتها الشاعرة في قصيدتها «مر القطار» أنها وظفت أحرف المد الطويلة (الاف والواو والياء) بشكل يجعل ايقاع الشعر بطيئاً يتلاءم مع طبيعة «الليل الثقيل» والحزن العميق الذي يغشي هذه التجربة الغنية بالقيم الفنية واللغوية .

و «الايقاع» جزء مهم من اجزاء التعبير الموسيقي الاربعة : اللحن والتركيب الهارموني والقالب .

والكلمة فى الشعر كالصوت فى الموسيقى . . وهل تخلو الكلمة أي كلمة من صوت ، ولاسيما فى الشعر المنطوق . « . . ؟!

ان الشاعرة (وهى سليلة عائلة أحكمت اللغة العربية وأتقنتها) تدرك (مع مالها من احساس فني دقيق) ، أن أصوات المد هذه هي أحسن وعاء صوتي يلجأ اليه الشاعر ليحمله أكبر شحنة من الابعاد النفسية والصوتية . وهذان البعدان يرتبط أحدهما بالآخر فلكل أداء لغوي متكامل بعد نفسي . وقد ربط العالم اللغوي (ل. بلو مفيلد) «المعنى اللغوي» بالبعد النفس وحدده «بالموقف الذي يقوم فيه المتكلم بقول كلمة او جملة ، وبرد الفعل او الاستجابة التي يتطلبها المقام من المستمع» .

استعملت الشاعرة أصوات المد الطويلة بكثرة تلفت للنظر ، فلا يوجد سطر واحد من هذه القصيدة يخلو من حرف مد . . !!

وتستعمل الشاعرة أصوات المد ـ أحياناً ـ خمس مرات فى سطر واحد مكـون من خمس كلمات ، كما في قولها : «وأنا أحدق فى النجوم الحالمات» . . . .

وتستعملها ـ احيانا ـ اربع مرات فى سطر قوامه خمس كلمات ، كما في قولها : «فى ضوء مصباح القطار الباهت» .

وقولها : «تغفو دقائق ثم يوقظها القطار» . . .

وقد تستعمل أحرف المد أربع مرات فى سطر قوامه أربع كلمات : «هذي العقارب لاتسيرة و «فتى هنالك غى انطواء» .

وقد تستعمل أحرف المد ثلاث مرات فى سطر قوامه ثلاث كلمات : «وهنا يقاطعه الصفير» و «يلوح مصباح الخفير» .

وكذلك استعملها أحرف المد مرتين فى سطر قوامه كلمتان : «هذا الفتى» و «مضى يسير» .

وهذه علامة قوية الدلالة على قوة الشاعرة الفنية وامتلاكها الاداة اللغوية السليمة التى تؤهلها لامتلاك ناحية الشعر . وهذا ما حدث . .

(٧)

ويبدو في بناء القصيدة الصوتي أمر آخر هو أن الشاعرة استعملت الراء فى القافية (والقافية هي الكلمة الاخيرة فى البيت او السطر الشعري) . . . وقد ترددت الراء اكثر من عشرين مرة ، فوق استعمالها في حشو السطور .

الراء صوت مجهور . . . وهو صوت قوى للتكرار الذي فيه «ويتم نطقه بان يترك اللسان مسترخياً فى طريق الهواء الخارج من الرئتين فيرفرف اللسان ويضرب طرفه فى اللثة ضربات متكررة» وهذا معنى وصف الراء بانه صوت يتسم بالتكرير .

وصفة الجهر فى الصوت تعني حدوث ذبذبة فى الاوتار الصوتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند النطق بالصوت المجهور.
وهذه مسألة اتفق عليها علماء الصوتيات المعاصرون.
وهي من مبادىء علم الأصوات الحديث.
ان الـذي يعنينـا أن صفـة الجهـر والتكـريـر في الـراء جعلته أهلا للتعبير عن الحـالات النفسيـة المتأزمـة، اذا تهيأ له الشاعر الذي يحسن استعمـالـه.. ولا أريـد بذلـك الـراء وهي منفصلة وانمـا أريدها في سياق فني متكامل.. اريدها وهي تؤدي وظيفة (لغوية - فنية) في بناء شعري محكم..

واذا أخـذنـا من الالوان مثلا يوضح ما نريد فان الخضرة تكون جميلة ان جاءت في موقـع حسن، او اذا أحس وضعهـا الى جوار لون آخر يناسبها وينسجم معها. او جاءت هي في عين صنعها الله «وعينان قال الله كونا فكانتا»....
والخضرة في الورد جميلة، لكنها ليست جميلة في الماء الآسن...
ان الفن والجمال تناسق وانسجام وتكامل بين أجزاء الشيء الجميل...
والشعـــراء الكبـار استطـاعـوا ان يعـرفـوا كيف يوظفـون هذا الصوت ويضعـونـه في سياق فنى جميـل ليعطوا أحس الثمرات الشعـريـة وأجمـل الالحـان.. فقـد جـاءت الـراء رويـاً في قصيدة (جرير) التى رثى بها زوجته:

لولا الحياء لعادني استعبار
ولزرت قبرك والحبيب يزار
ولّهت قلبي اذ علتني كبرة
وذوو التمائم من بنيك صغار
والريح طيبة اذا استقبلتها
والعرض لادنس ولا خوار

واستعمال الشاعر للراء فى حشو البيت واضح...
وجاءت الراء رويـاً في مرثية (الابيرد اليربوعي) لاخيه (بريد) «بزنة سهيل».
ولما نعى الناعي بريداً تغولت
بي الارض فرط الحزن وانقطع الظهر

وجاءت رويـاً في مرثية أبي تمام (لمحمد بن حميد الطائي):

كذا فليجل الخطب وليفدح الامر
فليس لعين لم يفض ماؤ ها عذر

فاستعمـال الشـاعـرة لهـذا الصوت بهذه الكثرة، وهي في هذا التأزم النفس والـوجـودي، يخنقهـا الحزن ويغشاها الليل بسدوله القـاتمـة.. دليـل على أصـالتهـا الفنيـة وقـدرتها اللغوية، وعلى امتلاكها أدوات الشعر الاساسية وهي في فترة مبكرة من حياتها الفنية.
واستعملت الشـاعـرة صوت الدال في «القافية» (ثلاث عشرة مرة) في الكلمـات: بليـد، البعيـد، الغـد، شرود، برود - مرتين - الساهد، الراكد، يعود، المجهد، يتنهد، الوجود الشرود.
والدال صوت شديد مجهور...
واستعملت صوت النـون في القـافيـة (اثنتى عشـرة مرة)، في الكلمـات: «السكـون، هون، متعبين، الراكبين - ثلاث مرات - الآخرين - ثلاث مرات - اللحون، الجفون، الحزين.
والنـون صوت مجهـور أنفي، وهـو من أصـوات (الغنـة). او الاصـوات الانفيـة ويفسـر العـالم اللغـوي الفـرنسي عملية الغنة بقوله: (عندما يبقى حجاب الحنك هابطاً في اثناء اصدار الصوت اللغوي دون أن يعتري عملية النطق أي تغيير، او ان يعدل اللسان من وضعه، فاننا نحصل على صوت أنفي..
فالمـلاحـــظ - بعـــد كل هذا - أن الشـــاعـرة استعملت في القـافيـة ثلاثة أصوات كلها مجهورة، لأن الجهر هو الحـالـة الصـوتيـة الآلية الوحيدة التي يمكن أن تصرف بها الطاقة الكـامنـة في اعمـاقهـا من جراء تجـربتها الحزينة.. وهي عملية متناسقة تماماً مع استعمالها اصواتاً مجهورة....

(٨)

وبقيت قضية لغوية أخرى تتصل باستعمال الشاعرة «لأزمنة الافعال».
فلكـل تجـربـة شعـرية «زمن فعلي» يناسبها، ويناسب السياقات التى ترد فيها، متفاعلة مع البناء الكلي للقصيدة متناغمة معه.
والشـاعـر قد يميـل الى زمن فعلي معين في قصيدة معينة في حين يميل غيره الى استعمال زمن آخر في الغرض نفسه..

فالشـريف الـرضى استعمـل في كافيتـه: (يـاظبيـة البـان.. البيت) الـزمن المـاضي لانـه كان يتحدث عن تجـربة حب مضت

ولم يبق منها سوى الذكريات البعيدة . . في حين تحدث ابن زريق البغدادي في عينيته (لاتعذليه فان العذل يولعه . . البيت)، بصيغة الزمن الحاضر لانه كان يعيش تجربة الحب، بل تجربته الوحيدة التي عاش من أجلها ومات . .

أما نازك الملائكة فقد استعملت الزمن الحاضر اكثر من استعمالها الزمن الماضي .

انها قد استعملت الزمن الحاضر، في حالتي التصور والتخيل وفي الافعال الدالة على الحركة :

- أتخيل الليل الثقيل .
- أتصور الضجر المرير .
- ويطل بعض الراكبين .
- ويلوح مصباح الخفير .

فالزمن الحاضر في القصيدة يطغى على الموقف ويغطي الساحة، ويحتل مركز الصدارة في استعمال الازمنة . .

أما في حالة اسناد الفعل الى الزمن (القطار) الذي ضاع في قلب القفار، او في اسناده الى الليل وعاء ذلك الزمن الذي ينسجم مع الحزن النازكي، فهو الزمن الماضي . . . لأن (القطار - الزمن) ضاع في قلب القفار . ومن كان بهذه الحالة فلن يعود . .

الهوامش

(١) النقد الادبي الحديث . للدكتور محمد غنيمي هلال، صفحات : ٤١٨، ٤١٩

(٢) شظايا ورماد، صفحات : ٤٥ ، ٧٨

(٣) في الرؤيا الشعرية المعاصرة، صفحات : ٧٦ - ٨١

(٤) دعوة الى الموسيقى . ليوسف السيسي/ ١٩ (سلسلة عالم المعرفة ٤٦)

(٥) L. Bloomflield danguage, P. 139

(٦) المدخل الى علم اللغة . للدكتور رمضان عبدالتواب/ ٤٨ (ط . اولى ١٩٨٢)، ولابد من الاشارة الى أن الحرف يذكر ويؤنث .

(٧) اللغة / ٥٤، ٥٥ (الترجمة العربية - القاهرة ١٩٥٠ وانظر أيضاً :

J.D. O,Connor ;PHONETICS, P. 145 f.f. (Pelican Books 1977)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهلا بضيوف المربد . . ضيوف بغداد الخير .
من مربد الشعر إلى مربد القتال تمتد ساحات المجد .
نحيي المربد في عراق الحضارة في زمن القادسية .
في مهرجان المربد نلتقي معا على حب العراق وعناق القائد .
من المربد إلى قادسية صدام الكلمة الشريفة تذكي روح الأمة وضميرها .
المربد السادس

شعر

جيمز فنتن

أغنية الإمام والشاه



ترجمة وتقديم : محمد درويش

ARCHIVE

كتب الشاعر هذه القصيدة التي نقدم ترجمتها الكاملة لاول مرة لقراء (الاقلام) في اعقاب الانتصارات المتلاحقة التي حققها جند القائد صدام حسين في معارك الاهوار الاخيرة في آذار الماضي . وقد نشرت القصيدة في ملحق التايمز الادبي في ١٧/٥/١٩٨٥ .

ويكتشف القاريء من خلال قراءته القصيدة هذه الاثر الذي خلفته المعارك الاخيرة جند العدو الفارسي في نفس الشاعر، الامر الذي جعله يقدم للقاريء صورة متكاملة لخلفية الحرب، وخلفية الاحداث التي توالت على ايران قبل مجيء خميني وبعده . كما ويجسد لنا في لغة شعرية محكمة صورة التضليل الرهيب الذي مارسه نظام خميني في حق الشعوب الايرانية لا سيما زجه الاطفال في اتون المعارك المستمرة على طول جبهات القتال .

ابتدأت بطعنة قرب بئرٌ
تحت منائر أصفهانْ
واخذتِ الارملةُ ابنها لتراهم يقتلون
الضابط الذي اغتالَ زوجها العجوز .
نظر الطفلُ عالياً، فرأى ما فعله الجلاد
فالرجل الذي قتل اباه يتأرجح عالياً
وقالت الام : والآن اهدأ ياولدي،
فقد لقي الذئبُ جزاء جريرته .

مِنْ افتراءٍ الى افتراءٍ الى نكايةْ
ومن جنايةٍ الى جريمةْ
ومنْ سر الى سر الى كارثةْ
ومنْ قدر الى قدر الى هلاكْ

مِنْ هرطقةٍ الى هرطقةٍ الى نارْ
ومن نخبة الى نخبة الى خوفْ
ومن ابتهالٍ الى ابتهال الى سيفْ
ومن مغالطة الى مغالطة الى حيفْ

كل هذا حدثَ قبل قرونٍ عديدة ـ
وهو أمر لا يمكنُ ان يحدث الآن ـ
عندما كانت فارسُ امبراطورية الشاه
والاخاديدُ عديدةٌ فوق حاجبه .
كان الطاووسُ رمزاً لعرشه
وكثيرة هي مجوهراته وعيونه
وكثيرةٌ هي السجونُ في بلده
وكثيرٌ هم الجلادون والجواسيس

وهكذا اضطر الشاهُ الى الهرب خارجَ البلادْ
واصبح الامامُ حاكماً بدلاً منه
وبدأ يقتل كل من يقدر عليه
ليكفر عن سنين العار
ولما لم يعدْ هناكَ اي عدو داخل البلاد
ارسلَ ازلامه الى بابل للقتال
ولما خسر جيشاً في ذلك القتال
ادركَ أن مافعلهُ به الله كان حقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من طغيانٍ الى طغيانٍ الى حربْ
ومن سلالة الى سلالة الى بغضاءْ
ومن خسة الى خسة الى موتْ
ومن سياسة الى سياسة الى قبرْ

مِنْ فقرْ الى فقرْ الى غضبْ
ومنْ عذاب الى عذابٍ الى شكْ
ومنْ مرض الى مرضٍ الى عارْ
ومن بؤس الى بؤس الى قتالْ

ونشأ الطفل شاباً ذكياً
وبات مُلاّ مثل أبيه
وقضىٰ سنين عديدة في المنفىٰ والعار
لانه قال للعالم ان الشاه شرير
«آمنوا بالله» قال لهم «وآمنوا بي
آمنوا بي عندما اقول لكم من أنا
والآن اقطعوا اليد الشريرة
وآمنوا بي، فأنا الامام الاعظم» .

دفعَ صغار الاطفال الى الحربْ
فتخرجوا يحملون صورَهُ في ايديهم
وامتلأت الصحارىٰ والاهوار بالدماء
وسمعتِ الأمهات الخبر في اصفهانْ :

بابل مدفونة الآن تحت الانقاضْ
وبيرسيبوليس تختلس النظر من بين الرمالْ
والطفل الذي شهد مصرع قاتل والده
ذبح الان نصف اطفال البلادْ

مِنْ افتراء
الىٰ جناية
الىٰ سر
الىٰ قدر
الىٰ طغيان
الىٰ سلالة
الىٰ خسة
الىٰ سياسة
الىٰ هرطقة
الىٰ نخبة
الىٰ ابتهال
الىٰ مغالطة
الىٰ فقر
الىٰ عذاب
الىٰ مرض
الىٰ بؤس

الاغنية اغنيتك . فنظِّمها كما تشاء
وتذكر موقعَ كل كلمة منَ السطر
وأنّ كلَّ تبديل صحيح
وأنّ كل توفيق انيقٌ :

مِنْ سياسة الى جناية الى خوف
ومِنْ ابتهالٍ الى هرطقةٍ الى نارْ
ومِنْ خسة الى طغيانٍ الى حربْ
ومِنْ طغيان الى سلالةٍ الى عارْ

ومِنْ فقر الى مرض الى قبرْ
ومن مرض الى عذاب الى نكايةْ
ومن عذاب الى بؤس الىٰ بغضاء
ومن بؤس الى سياسةٍ الى قتالْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● جيمز مارتن فنتن شاعر وكاتب انكليزي ومراجع كتب رئيس في جريدة (التايمز) اللندنية منذ العام ١٩٨٤ .

● ولد في ٢٥ نيسان ١٩٤٩ ودرس في مدينة (درم) في شمال انكلترا، ثم انتقل الى (اكسفورد) حيث حصل على شهادة الماجستير في الاداب منها .

● عضو الجمعية الملكية للفنون منذ العام ١٩٨٣ .

● عمل مساعدا للمحرر الثقافي في صحيفة (نيوستيتسمان) في ١٩٧١ وبعد عام واحد من ذلك اصبح محررا ثقافيا فيها .

● عمل مراسلا حراً في الهند الصينية ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ .

● مارس كتابة عمود سياسي اسبوعي في صحيفة (نيوستيتسمان) للفترة ١٩٧٦ ـ ١٩٧٨ .

● عمل مراسلا لصحيفة الكارديان في المانيا بين العامين ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ .

● كتب النقد المسرحي لصحيفة (الصنداي تايمز) بين ١٩٧٩ ـ ١٩٨٤ .

● اعماله :

١ ـ (اثاثنا الغربي ـ شعر ١٩٦٨)
٢ ـ (ركام المحطة ـ شعر ١٩٧٢)
٣ ـ (ملكية مهجورة ـ شعر ١٩٧٨)
٤ ـ (قداس الماني ـ شعر ١٩٨٠)
٥ ـ (الجنود الموتى ـ شعر ١٩٨١)
٦ ـ (ذكريات الحرب ـ شعر ١٩٨٢)
٧ ـ (كنت عظيما ـ شعر ١٩٨٣)
٨ ـ (مايكل فراين الاصلي ـ تحرير ١٩٨٣)
٩ ـ (الاطفال في المنفى ـ شعر ١٩٨٤)

عبد الستار البيضائي

ليلة العقرب

تلمست فراشي بصعوبة، أضطجعت وحاولت ان اهيء نفسي للنوم، طافت نظراتي في الظلمة الباهتة.. اسرة الطلبة تمتد في القاعة الكبيرة بصفين متوازيين، اصوات انفاسهم تختلط بهدير مكيفات الهواء التي جعلت جو القاعة ينعم ببرودة لاذعة افقدتني القدرة على النوم بدون غطاء، سحبت البطانية الصوفية على جسدي وسكنت، اغمضت عينيَّ على صورٍ عابرة لوجوه صديقة واخرى اعرفها فقط، حيث راحت تنث في رأسي مشاعرها المتباينة وهي تعتمل في تفكيري وتقطعني عن هذا الصمت المملوء بالاجلال والخشية التي لامبرر لها، غير انها هدأت ما بعد منتصف الليل المملوء بسكون الصحراء المقفرة!. أنفاسي انتظمت مع رتابة أنفاس النائمين، تصورات لعينة، توقع شبه أكيد بفجيعة ما، شؤم وحذر من ايام قادمة، قطيعة لاعودة بعدها لأمالٍ مرتجاة، ليالٍ ونهارات، لحظات حب وكراهية، ضحك وبكاء، تخطف بتتابع سريع وتقف عند تخوم الهاوية. سحبت البطانية على وجهي، وأمتدت يدي بموازاة رأسي خارج الغطاء. دفء لذيذ يدب في انحاء جسدي، وخدر منعش يتسرب.. بغتة احسست بدبيب ناعم على رؤوس أصابع يدي الممتدة خارج الغطاء!. نفضت يدي بردِ فعلٍ سريع وقوي، احسست بشيْ ما انقذف بعيداً عن سريري. جلست في فراشي. استطلعت المكان من حولي، لا شيء غير الظلمة الواهنة.. شحنات الخوف استولت عليَّ تماماً.. ماذا عساي فاعل الان؟ أأفتح المصابيح؟ ربما يستيقظ الطلبة، فماذا أقول؟. مسحت فراشي بكلتا يدي، نفضت البطانية بهدوء مرة اخرى. تدثرت مع قلقي المتنامي وحاولت التخلص منه بالعودة الى تصوراتي الحبيبة.. ربما عقرب أو صرصر..؟ لكنها عقرب! نعم اعرفها، ملمس أرجلها دهني أملس فكانت تنزلق على ظاهر كفي وأطراف أصابعي. محظوظ انت محظوظ، ربما قطعت مسافة كبيرة من جسدك دون أن تلدغك..؟ ترى أين قذفتها الان؟ ربما على احدهم او بالقرب منك، قد تعود اليك مرة اخرى، نعم من يضمن انها لاتعود، تسلك نفس الطريق الذي جاءت منه.. فهي لاتفوّت لك جريمة دفعها بقوة، ولابد انها ستشعر بالهزيمة لأنها لم تحقق بغيتها في لدغك. حبكت البطانية من حولي بقوةٍ وحاولت أن لااترك منفذاً من اخمص قدمي حتى هامتي. من قال أنها لم تلدغك؟ صحيح انك كنت ساهما وذائباً في تصوراتك الجميلة، بحيث لم تشعر بلدغتها، فأبرة اللدغ ناعمة ودقيقة جداً شعرت بحرارة خانقة وأنا اتنفس تحت البطانية التي لم اسمع من خلالها سوى هدير المكيفات الذي يصل الى مسامعي كعاصفة بعيدة تحمل كارثة ماحقة تجمدت أجفاني أو كادت، شعرت بها تحط ثقيلة على عينيَّ، ماع جسدي وراح ينتشر في الفضاء داخلا بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جزيئات الهواء، وسائحا في الجحور والفراغات، ولم يبق في الرأس من الاشياء سوى نهاياتها المتلاشية في الصمت المتحجر . .

امتدت يدي لتحك سرتي! ربما هو أثر السموم التي حقنتك بها العقرب هل يقتل سم العقرب . . ؟ من يدري؟ . يقال ان ذلك يتوقف على نوع العقرب، الصفراء او السوداء اكثر تأثيرا من البقية، لادري لكن هذه اعراضها فقط . اعراض تشبه الحساسية الجلدية . . ومن ثم يصعد السم مع الدم الى القلب وبعد ذلك الى الدماغ ليعطب جزءاً ما من الجسد او الجسد كله كيف؟ يشل تلك المنطقة عن الحركة، إذا سأموت بين لحظة واخرى؟ من يدري؟ ذلك متوقف على نوع العقرب . . صفراء زجاجية بأرجلٍ عديدة ناعمة تشبه ريش قوادم الطيور، يمتد منها نصلٌ دقيق يلصف برهبة له نهاية متلاشية مع الهواء بحيث لاتستطيع تمييز نهايتها، فيما ارتفع خلفها ذيل ذو نهاية مشطورة يتقوس الى اعلى بتحدٍ كسيفٍ مشرع بيد فارس جسور . .

الحمد لله انني لم ارها، فلو حدث ورأيتها لامناص من انني سأصرخ صرخة تهز القاعة فيستيقظ الطلبة مذعورين وانا واجم لا الوي على شيْ.عندها سيقولون عني جبان؟ كلا لست جبانا لكني خائف فقط، والخوف كما يقال من صفات الرجال. كيف؟ يقولون إن من لايخاف ليس برجل . .

هاجت كل خلايا جسدي الذي امتلأ بالطفح ووخز لابر ومسامير مدبية بعضها حار والبعض الآخر بارد لكنها جميعا تنبت في جسدي وتوخزني بوحشية وكأنها مخالب قطة برية او كلب مسعور، فيما استعرت النيران في فروة راسي وفي جميع بصيلات شعرها . دفعت الغطاء برجلي ويدي ورحت اهرش راسي وجسدي الذي احسست به لزجاً بفعل العرق الذي ينز من مساماتي، هرشت بجنون وأنا أكاد اصرخ لفرط ضيقي وأختناقي لاشك انني الان مضحك!

لفحتني ريح باردة اثلجت جسدي الذي تولته رجفة متواصلة تحولت الى قشعريرة حمى، جعلت اطرافي تتصلب، تلمست يدي التي دبت عليها العقرب، فكانت صلبة مثل المطاط الجاف. لعلها تشنجت بفعل السموم؟ . فكرت في شدها بخيط او أي شئٍ من المنطقة التي لُدغت. لكن اين هو مكان اللدغة؟ . عدت الى فراشي متمددا والقشعريرة ما تزال ممسكة باطرافي، تدثرت، وعاد الدفء ينعشني مرة اخرى، شعرت برغبة عارمة في النوم. غالبت رغبتي هذه للحظات قادتني الى افاق رحبة . . حدائق غناء مملوءة بزهور متمايلة وفتيات جميلات، طيور ملونة، اغانٍ طفولية رائعة، كنت وحيدا مع امنياتي، انقل خطواتي فيها بمرحٍ غامر لاتحده حدود، أطارد وجهاً انثويا فيه سحر عرائس البحر وعبق القرنفل ونسيم الربيع، داخلني الخدر وأنا أتجمد فوق فراشي رويدا رويداً . وعيناي تكاد تنطبق على وجه عروس البحر. انفرط خدرّي وانا امد يدي الى خاصرتي لأحك الحصف الذي شعرت به كالنمل المحصور في ثقوب الارض.

حبكت البطانية على جسدي مرة اخرى، صار صيدا سهلاً لأعداد هائلة من الحصف والطفح الجلدي الذي توزع جلدي بطريقة خاطفة وكأنه جيش يسارع لأحتلال ارض في أقصر زمن. نز العرق مني بغزارة، لعبت اصابع يدي على انحاء جسدي، وطفقت تهرش بجنون وسرعة غير منتظمة احسست بجسدي لزجاً مهروساً وتخيلته احمر ورديا مملوءاً بالطفح والفقاقيع والقيح، هذا اذن جسد مجدور . . ؟ حاولت تحاشي الفقاقيع والطفح الجلدي الذي ظل ينمو باضطراد وهو ينضغط ما بين سبابة كفي وابهامها، كانت الفقاقيع قوية وصلبة . . اي عقرب هذه التي اورثتني السم والجدري . . ؟ لا اعتقد بانها صفراء . سوداء ربما هي افعى . . . وراحت تنضج في مخيلتي صورة عقرب سوداء بحجم الضفدع تتكون من عدة خرز صلبة ودائرية يغطيها من الاعلى ترس صقيل املس بلون القار، فيما امتدت من تحته عدة ازواج من ارجل تشبه مسبحات مقطوعة، لها نهايات معقوفة وتجر خلفها ذيلاً طويلاً ذا نهاية تمتد مستقيمة مثل النصل الممشوق، زحفت بأتجاهي وانا اتراجع مذعورا، كانت ثمة ضحكة ساخرة ترتسم في خرزتي عينيها الغامقتين . . تحركت مهددة وانا اتراجع . وثبت باتجاهي والتصقت في صدري، غرست فيَّ اشياء مدببة، وصدر منها فحيح مكتوم، كانت تكبر بسرعة هائلة، ارجلها تمتد طولياً، وتلتف حول اضلعي في محاولة لتطويقي . . فيما امتدت بموازاة الترس تماما نهايات سوداء شفافة، كانت تنمو مع نمو الارجل الخرافية، حتى اذا ما التقت نهايات الارجل على نتوءات عمودي الفقري اكتملت اجنحتها الورقية السوداء التي تشبه اجنحة الخفاش . . احسست بها تهزني بقوة وانا اختض معها باستسلام، ومن ثم ما لبث ان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفقت اجنحتهـا الى الاعلى وانـا اتـدلى تحتهـا كفريسة ميتة . . عبـرت بي فضـاءات بعيـدة كنت اطـل منهـا على مدن اسطـورية خربـة ، يسكنهـا بشـر ذوو سحنـات مرعـوبـة ، تعيش في زمن لا نهـايـات له اجتـازت بي مفـازات واسعـة لا ملامح لها وفضاءات مخـادعـة ، ومن ثم هبطت بي في واد بدا لي من فوق كشق عميق مظلم ، تملؤه اصـوات غريبـة هي مزيج من فحيح الافاعي وعواء الـذئـاب ونقيق الضفادع ومواء قطط وحشية ونباح كلاب مسعورة تركتني اسقـط على مرتفـع رملي ، والحيـوانات والحشرات تحيط بي بشكـل دائـري ، قرأت في عيـونها شهوة للانتقام والهجوم عليَّ لانتزاع روحي من جسدي كانت نظراتهما انانية ، كل واحدة منها تحـاول ان تسبق الاخـريـات في امتـلاكي ، عيـون بلورية لقطط بريـة ، افـاع ذات ريش مرعب واجـراس مخشخشـة وجلود متشققـة ، اسـود مسلولة تنتظر لحظات موتها ، فيلة ونمر تعاني من امراض مزمنة ، قرود تسحقها كآبتها ، وعقارب منتشرة مثل حصى صحراوي ، وكلاب ذليلة ، حشرات نحل تخور قرب وجهي ومن ثم لاتلبث ان تسقـط ميتـة ، عضـايـات برقـاب محـزوزة ، خيول شائخـة تنتظـر رصـاصـات الـرحمـة ، سلاحف بتروس مصدوعة ومثلمـة ، زرافـات عرجـاء . . ، والعقـرب السـوداء التي تقتلني أضطجعت على ظهـرهـا متهالكة على سفح التل الرملي ، تقدمت الحيـوانـات والحشـرات جميعـاً باتجـاهي ، اجتـاحني الـرعب ، حاولت ان اتراجع ، حركت يديَّ ، فوجدتني مقيداً بحبكة البطانية القـويـة ، ازداد رعبي وانفـاسي تتـلاحق لاهثـة ، اردت ان اصرخ لكنني تحاشيت صرختي التى تكسرت في صدري ، وحرقة مؤلمة كانت تسـوط جسـدي ، عبـر الطفح والفقاقيع ، صار جسدي ليناً ، شعـرت باصـابعي تنفرس في لحمي ، فأسحبها مخلفة ندباً سوداء لا تلبث ان تتلاشى ، عصرت الفقاقيع بين اصابعي ، كانت تنفري وينـدلق منهـا مزيـج الـدم والقيـح الـذي تلمستـه لزجاً ومزعجاً ، احسست بنفسي تذوب بفعـل الحـرارة وملوحـة العرق التي تلفح جروحي ، انتفضت بغتـة وقـذفت البطـانيـة بعيـداً عني وجلست معتـدلاً ، نظـرت باتجـاه النـافـذة الطـوليـة كان الجو في الخارج رصـاصيـاً باهتـاً تتخلله خطـوط حمراء تنعكس بهدوء من الاشياء الحديدية اللامعة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلمة الطيبة سلاحنا في معارك المصير
بغداد مركز الاشعاع وملتقى المبدعين
[بالكلمة الصادقة الشريفة وبالسواعد القوية نقاتل ونبني الحاضر والمستقبل .]
المربد السادس

دراسة

د. محمود شلبي

التأصيل والحداثة في الشعر العربي

في المعنى اللغوي: يتحدَّدُ معنى التأصيل لُغةً في أنَ الأَصْلَ مَنْبِتُ الشيء وأسفَلُهُ وأساسهُ الذي يقومُ عليه، وثباتُه، ومنشؤه الذي ينبُتُ فيه، ويصدرُ عنه، وأصَلَ الشيءُ وتأصَّل، صار ذا أصل، وأصَّلَهُ جَعَلَ له أصلاً ثابتاً يُبنى عليه، وأصالةُ الرأي جودتُهُ وإحكامُه، وأصالةُ الأسلوب ابتكارُه.

والحديثُ والحدُوثُ نقيضُ القديم والقُدْمة، وكونُ الشيء لم يكن. وما ابتدُع، والمُحْدَثُ هو الأمْرُ المُبْتَدع، واستحدثْتُ خبراً أي وجدتُ خبراً جديداً، والحديثُ الجديدُ من الأشياء، فالحداثة هي الجِدَّة، وأوَّلُ الأمر وابتداؤُه[١].

في المعنى الأدبي: ويتبلورُ مفهومُ التأصيل أدبياً، في أن الأَصالةَ ابتكارُ في مادةِ العمل الأدبيِّ وفي بنائه معاً، وهي صدورُ عن الشخصية العربية المبدعة، وتنكُّبُ عن المناهج المطروقةِ، والآراءِ السائدةِ والصُّور المألوفةِ؛ لأبراز الكنوزِ الكامنة في أعماق التراث فيتميزُ بها الفنان من غيره، ويتجاوزُ حدودَ المعروف والمألوف، في مجال الأبتكار الصادر عن العرب من ذاتِ أنفسِهم، دون أيِّ تأثُّرٍ بالخارج، وهذا الأصلُ هو الاسلامُ واللغةُ العربيةُ والأبتكاراتُ والابداعاتُ في المجالاتِ الأدبيّةِ والعلميةِ والعلومِ الانسانية... فالأصالةُ إذن هي التأصُّل في الأصلِ والصدورُ عنه[٢].

والحداثةُ جدَّةٌ في الابداع، وتحرُّرٌ من إسار المحاكاةِ والأحتذاءِ والنقلِ والتقليد الحرفيّ، وذلك بإنجازِ عملٍ لم يؤتَ بمثله من قبل، ولم يُسبق إليه مُبْدِعُهُ على صعيدِ الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعريةِ تعبيرٌ عن روح العصر بأبعادِه. وأحداثِه وقضاياه، تعبيراً حضارياً، مما يعكس تَغَلْغُلَ الشاعرِ في عَصْرِهِ، وارتباطَهُ بالحياة ومفهوماتِها ارتباطاً عضوياً وجوهرياً.

ويرى أبنُ رشيقٍ القَيْروانيّ أنَّ «المخترَعَ من الشعر هو: مالم يُسبق إليه قائلُه، ولاعَمِل أحدٌ من الشعراء قَبْلَه نظيرَهُ أوما يقرُبُ منه... [ويفرِّق] بين الأختراع والابداع - وإن كان معناهُما في العربية واحداً - أن الأختراعَ: خَلْقُ المعاني التي لم يُسْبَقْ إليها، والاتيانُ بما لم يكن منها قط، والإبداعُ إتيانُ الشاعر بالمعنى المُسْتَظْرف، والذي لم تَجرِ العادةُ بمثله، ثم لزمته هذه التسميةُ حتى قيل له بديع، وإن كثُرَ وتكرَّر، فصار الأختراعُ للمعنى والابداعُ للفظ، فإذا تمَّ للشاعرِ أن يأتيَ بمعنى مخترعٍ في لفظٍ بديع فقد استولى على الأمَد، وحَازَ قَصَبَ السَبق»[٣].

وواضحٌ من كلام أبن رشيق، أن الشعر عَمَلٌ جديد، وإبداعٌ فنيٌّ مبتكر، وهو يتحقق من أتّحاد طرفي المعادلةِ الفنّيةِ (اللفظ والمعنى) اتحاداً عضوياً، وبذا يتمُّ الأختراع والابداع، ويدركُ الشاعرُ غايتَهُ.

ضمن هذه المفهومات اللغوية والأدبية الأوليّة تنفتح الكيانات

الـداخليـة لكـل من التأصيل والحداثة على فضاء الابتكار والابداع ، وإن كان لكل منهما امتدادهُ التاريخيُّ (الزمني) الذي يلاقي الأمتدادَ الفنيَّ ولاينفصل عنه ؛ بل إنَّ الماضيَ يوصِّلُ الحاضرَ ويعزِّزُهُ ويقويه لينبعثا معاً في المستقبل ، ولما كان الزمن يتضمن التغيير «فإن الماضيَ والمستقبل - أيضاً - يبرران الحاضرَ بدلاً من أن يحولانا عنه ، ولن يكون هكذا أسفاً أو انتظاراً ، بل إنهما يلتصقان في هذا القُرب المستمرِ الذي يوجَدُ فيه عملُ الحاضر» (٤) .

وتتحدَّدُ قيمةُ الشعر فنياً لازمنياً ؛ فالحداثة ليست حكْراً على زمن بل هي في القديم كما هي في المعاصر ، وربما انبجست الحداثةُ الشعرية من داخل القديم نفسِه ، من غير أن تكونَ احتذاءً له أو تقليداً ، فالحداثةُ موقفُ واعٍ من التراثِ وروح العصر ، وهي اكتنازٌ بالطاقات الماضوية ، وطُموحٌ متجدِّدٌ نحو المستقبل ، وروحٌ خلّاقةٌ ناجمةٌ عن تضافُرِ قوى العقل والروح والفنِّ ، للتعبيرِ الحيّ العميق الصادق عن روح العصر .

وقديماً ، أُستند تقييمُ الشعر بالاحتكام إلى عموده المعروف عند العرب ، وهو الأنموذجُ الذي احتذاهُ الأوائلُ ، وما فارقوه أو خرجوا عليه ، وسمَّوْا ما الْتَزَمَ بهذا العمودِ من الشعر (مطبوعاً) وما فارقَهُ (مصنوعاً) ، وحدّد المرزوقي عمودَ الشعر بسبعةِ أبوابٍ بينَها في قوله : «إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّتَه ، وجزالةَ اللفظ واستقامتَهُ ، والاصابةَ في الوصف والمقاربةَ في التشبيه ، والتحامَ أجزاءِ النظم والتئامَها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن ، ومناسبةَ المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلةَ اللفظ للمعنى ، وشدَّةَ اقتضائِها للقافية حتى لامُنافَرةَ بينهما» (٥) .

واستناداً إلى هذه الأبواب ومعاييرها ، انطلق الشعراءُ - على أئتلافٍ واختلاف فيما بينهم - يؤصِّلون حركةً شعريةً من الأمس إلى اليوم ، أساسُها تراثٌ شعريٌّ متين ، ودائمُ التطور ، من خلال عمليةِ خَلْقٍ مستمرةٍ ومرنةٍ في داخل هذا التراث ومن داخله (٦) ، لتوليد الجديد . وضمن هذه العلاقةِ العضويةِ الحميمةِ بين القديم والجديد ، كان لابد من رفضِ قيمٍ قديمةٍ لبناءِ قيمٍ جديدةٍ ، في حركةِ استلهامٍ واعٍ لمعطيات التراث ، وإعادةِ تشكيلِهِ فنياً في صورةٍ تواكبُ روح العصر .

وتشكّل الأصالة تحدّياً حقيقياً على مستوى الموقف الفكريّ والجمالي لأدباء العصر ، ففي الشعر المعاصر تمتدُّ جذورُ التراث ، ومهما حاول الشاعر (المبدع) أن يتخطى حدودَ الواقع والمثال ، أو أن يتجاوزَ معالمَ الذات والموضوع في مغامرته الفنية ، وطُموحِهِ الدائب الى التجديد وكسر التقاليد الجمالية السابقة عليه ، فإنه لن يُفْلِتَ من تأثيرات كثيرةٍ ترسَّبتْ في مخيلته في أثناءِ مرحلة الاعداد الفنيّ الصبور (٧) . ولايستطيع الشاعر أن يقطع كل آصرة تشدُّهُ إلى التراث ؛ لأن الفنَّ الحقيقيَّ لايولَدُ من عدم ، ولايزدهرُ في فراغ «فالفنان - اليوم - يواجهُ حاجةً ماسة إلى أيَّةِ قيمةٍ إيجابيةٍ تكونُ قد نَجَمتْ عن الكتاباتِ التجريبية وإلى دمجها في الكثير مما قد أُهمل أو نُبِذَ من التراث التقليديّ ، فمن المهم لكل شيءٍ حيّ ، أن يكونَ هناك تفاعلٌ بين القديم والجديد ؛ لأن التقدُّم الحقيقيَّ لايتمُّ إلّا على ذلك النحو» (٨) .

وعندما يَدْركُ الشاعرُ أن سياحتَه الفنيةَ في الحاضر والمستقبل ذاتُ أصولٍ تراثية ، وأن عليه أن يُجَدِّدَ موقفَهُ منها ، وأن يسعى باستمرار لتجديد الفهم والرؤيا وطرائقِ التعبير جميعاً ؛ فإنه سيدرك أن جديدَهُ الحقيقيَّ ، يعانِقُ القديمَ الحقيقيَّ ، وأنه ليس هنا في هذه الأعماقِ الانسانيةِ ، اللانهائيةِ قديمٌ ولا جديد بل حركة هي الشعر (٩) ، وأن افتعالَ المعركة بين القديمِ والجديد أمرٌ خارجٌ عن طبيعةِ الشعرِ الفنيَّةِ ، وعلى الشعراء والنقاد والدارسين أن يصرفوا النظرَ عن هذه البدائيةِ المتوارثة بين أنصارِ الشعر القديم والحديث ، وأنَّ عليهم أيضاً أن ينظروا في جوهر الشعر ذاته لا في تاريخه الزمني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصالة وبدايات التحوّل :

ليس لأيةِ حركةٍ شعريةٍ ، مهما امتدتْ في الزمن ، أنْ تكتمل ، وليس لها - مهما حققتْ من نُضجٍ في طرائق التعبير والتفكير والرؤى - أن تستقر ، فالتغيُّرُ والتطوُّرُ من طبيعة الانسان والزمن والفن ، وكأنَّ الحاجة لايجادِ صيغٍ ومضامينَ جديدةٍ يقتضيها الموقفُ النفسي ، والتغيُّرُ في طبيعة الحياة ، ويتطلبها الأنفتاحُ الجديدُ على ثقافاتٍ وتيارات ، قد دفع غيرَ شاعرٍ في القديم لأن يدخُلَ في محاولاتِ التجريب في الوسائل والغايات ، فظهرت تجربةُ مُسْلِمِ بن الوليد ، في أنَّه «أوَّلُ من ألطفَ في المعاني ورقَّق في القول» (١٠) ، وسار على النهج الجديد بشارُ بن برد في كونه «من أشهر المُحْدثين» (١١) ، وأن الشِّعْرَ في نظره فنٌّ جديد لأنه يسلُك إليه طريقاً ، لم يسلكه أحد ، وسعى (أبو العتاهية) إلى التجديد في الأوزان الشعرية «وكان

لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج عن أعاريض الشعر و أوزان العرب»[١٢]

كما ظهرت بوادرُ هذه الدعوة الجديدة عند (أبي نواس) و (أبي تمام)، فالأوّل دعا إلى نمطٍ مستحدثٍ في محاولةٍ لتجاوزِ الأشكال الشعرية التقليدية ورموزها القديمة: (الطلل والناقة والصحراء)، غير أنّ دعوته الى المعاصَرة والتجديد وقفت عند حدود الشكل، وبقيت ظاهرةً سطحية دون أن تتمكنَ من النفاذ إلى جوهرِ الحياة والشعر، أو الولوج الى صميم المسألةِ ووجدانِ العصر. أما الثاني - أبو تمام - فقد قيل عنه «ليس أحدٌ من الشعراء يعملُ المعاني ويخترعُها ويتكيء على نفسه فيها أكثرَ من أبي تمام»[١٣].

وربما لم يكُنْ تمرُّدُ هؤلاءِ الشعراءِ على عمود الشعر وتقاليدِهِ الثابتة مجرَّدَ نَزْوةٍ عارضةٍ، فحسب بل ربما جاء أيضاً حلقة في سلسلة المتغيرات الحضارية التي فرضتْ وجودَها على التجربة الشعرية عند أبي تمام وغيره ممن جاء وابعده، فاستجاب لدواعي النفس والواقع والحياة والفن؛ للنهوض بالشعر الى مستوى التجديد؛ وذلك بتوليد المعاني وتجسيد النزعة العقلية في ذلك العصر، واستيعاب الاطار الحضاري العام للعصر الجديد، ولايمكن فهمُ هذه الحركة فهماً صحيحاً دون النظر إليها في إطار الصراع العنيف بين ما كان يسمى بالمعقول والمنقول، بين أهل السُّنة والكلاميين من المعتزلة وأضرابهم[١٤].

ومن هنا جاءت مقولةُ أبي تمام الفكرية جواباً لمن سأله: «يا أبا تمام، لم لاتقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال: وأنت لم لاتعرفُ من الشعر ما يقال؟»[١٥]. جاءت هذه المقولة تعكس رؤيةً جديدةً لفهم الفن الشعريّ وتذوقه، ويستدعي هذا القول نشوء لغةٍ شعريةٍ خاصةٍ، تطالبُ المتلقي بثقافةٍ فنيةٍ خاصةٍ أيضاً لمعايشة التجربة الشعرية والصعود الى فضائها.

ولم تنفصل هذه الحركةُ عن أصولها القديمة، بل انبجستْ بنابيعُها من ارض التراث نفسه، واستمدتْ طاقتها التعبيرية من مخزونه، ومن انفتاحها على المتغيرات الثقافية والحضارية.

وكلُّ شاعرٍ مُبْدعٍ يتجاوزُ المألوف، يبتكرُ يؤَسِّسُ علاقاتٍ جديدةً بين اللغة. ويجعلُ من تجربته الذاتية تجربةً إنسانيةً عظيمةً، فهو يصدُرُ في أثناء عملية الخلق الشعريّ عن وعيٍ عميقٍ بالتراث، ويتجاوزُ الحدودَ الوضعيةَ للغة المُعْجمية تمهيداً لانطلاقةٍ فنيةٍ تشهدُ على أصالته وموهبته الابداعية[١٦]. حيث تغدو لغتهُ الشعريةُ ذات أبعادٍ مجازيةٍ تخييليةٍ قادرةٍ على تجسيدِ المعاني، وإخصابها بصورٍ جديدةٍ وغريبةٍ لم تكن أصلاً لها.

في إشكالية الحداثة الشعرية:

حسم ابنُ قتيبةَ الرأيَ في مسألةِ القديم والحديث مُنذُ القرنِ الثالثِ الهجريِّ، حين حدَّد موقفَهُ من الشعر والشعراء، وفهم المسألةَ الشعريَّةَ فهماً فنياً جمالياً، فرأى أن قيمة الشعر الحقيقية في ذاته، وأنّ الحداثةَ أمرٌ تستدعيه طبيعةُ الحياة في تطورها السّريع، وقد أوضح كُلَّ هذا في مقدمة كتاب «الشعر والشعراء»، حيث يقول:

«ولا نظرتُ الى المتقدِّم منهم بعين الجلالة لتقدُّمِه، ولا إلى المتأخر (منهم) بعين الأحتقار لتأخُّره. بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظَّهُ، ووفَّرتُ عليه حقَّه.

فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشِّعرَ السخيف لتقدّمِ قائله، ويضعُه في متخيَّرِه، ويُرْذِلُ الشعرَ الرصين، ولا عَيْبَ له عِنْدَه، إلاّ أنه قيل في زمانه، أو أنّهُ رأى قائله.

ولم يقصرِ اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغةَ على زمنٍ دون زمن، ولا خصَّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كلَّ قديم حديثاً في عصره، وكلّ شرفٍ خارجيَّةً في أوّله، فقد كان جريرٌ والفرزدقُ والأخطل وأمثالُهم يُعَدُّون مُحْدَثين، وكان أبو عمرو بنُ العلاء يقول: لقد كَثُر هذا المحدثُ وحَسُن حتى هممتُ بروايته.

ثم صار هؤلاءِ قدماء عندنا ببُعْد العهد منهم، وكذلك يكونُ مَنْ بعدهم لمن بعْدنا، كالخُريميّ والعتّابيّ والحسن بن هانيء وأشباههم، فكلُّ مَنْ أتى بحسنٍ مِنْ قَوْلٍ أوْ فِعْلٍ ذكرناه (له) وأثنينا عليه، ولم يضعْهُ عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثةُ سنّه، كما أنّ الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرْفعْهُ عندنا شرف صاحبه ولاتقدُّمه»[١٧]

ويتضح في هذا النص النقدي أن ابنَ قتيبة صاحبُ مذهبٍ توفيقيّ، فقد جعل الجودة مقياسا للشِّعْر دون أعتبار القدم والحداثة[١٨]

وأنّ المعيار الزمنيّ ليس بشيء في هذا المجال، فالشِّعْر لايوزنُ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهذا المعيار، فهو يخضعُ لسُنَّةِ التطور، وحداثته لاتقلّلُ من قيمته الفنية فهذه القيمة موجودة في شعر العصور المختلفة، كما أن المعركةَ التي دارتْ رحاها بين القديم والجديد، ترتدُّ في النهاية إلى التعصُّب وليس إلى الفن الخالص؛ «لأن القديمَ كان مُحدَثاً والمُحْدثَ سيصيرُ قديماً، وفي المحدثين من هو أشعرُ من جماعةٍ من المتقدمين، وفي المتقدمين من هو أشعرُ من جماعة المحدثين»[19].

غير أن مفهوم الحداثة في الشعر ما زال يُثيرُ كثيراً من الجدال والتساؤل، ويطرحُ المسألةَ الشعرية للنقاش من جديد بقصد الوصول إلى تصوُّرٍ واضح ومحدَّد لهذا المفهوم، غير أنّ تعدُّدَ الآراءِ واختلافَها، وتشعُّبَ الاتجاهات وتشتُّتَها، وتطوُّرَ الفنِّ الشعري عبر العصور قد تركت المسألةَ عصيّةً عن التحديد المطلق والنهائي، وربطتها أحياناً برحى الصراع المتفجِّر من معركة القديم والجديد، والتراث والمعاصرة، والثابت والمتحوِّل.

ولن نفهم الحداثةَ في الشعر فهماً عميقاً وصادقاً إلّا بالتغلغل الواعي في صميم التراث، وانتقاءِ نماذجه الأصيلة، والتأصُّل فيه، دون تعصب - ثم الاطلالةِ الواعية على الحاضر والمستقبل واستيعابِ روحِ العَصْر، وتأسيس حركةٍ فنية تعكسُ منطق الحياة، وتستكشفُ أبعادَ المستقبل، وتعبِّرُ عن تجربة الشاعر الذاتية والانسانية، لأنَّ الحداثة بشكلٍ عام - والشعر جُزءٌ منها - حركةُ إبداع متطورة متغيرةٌ، وثورةٌ متجددة على كافة المستويات الفكرية والحضارية، وهي ليست زيّاً أو شكلاً خارجياً مستورداً، وإنما هي نَتاجُ عقليةٍ حديثة تبدّلت نظرتُها الى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد[20].

إن معيارَ الحداثةِ الشعرية يكمن إذن في التجديد والجودة والابداع والاختراع والاستيعاب الواعي المدروس لمعطيات العصر الحاضر، والتعبير عن روحه في الوقت نفسه، وهي انتقال من الوصف الى الكشف ومن المطلق إلى المحتمل، ومن النمطية الثابتة الى التجريب المتحول، ومن التسليم بالمألوف والمعروف الى الكشف عن أسراره المجهولة، وتجاوز حدود الزمن إلى آفاق الفن، وتفسير جوهر العلاقات القائمة بين الأشياء وعناصر الكون والوجود، بحسبان الشعر حياةَ اللغة، واللغةُ وسيلة الفكر أو هي الفكرُ ذاتهُ، والفكرُ موقفٌ عقلاني تتجلّى ثمارُهُ في عمليةِ الابداع الفنيِّ التي تبدو مظاهرها في المنجزات الحديثة كالعلوم والفنون والآداب - وهي في التقييم الأخير نظرةٌ جديدةٌ الى الكون، ونظامٌ جديد للحياة[21].

وأياً ما يكن الأمر فلا يحقُّ لنا أنْ نحكمُ على قصيدةٍ معاصرةٍ بأنّها حديثة أو جديدة بالمفهوم الفني، لأن صاحبَها يعيشُ بيْنَ ظهرانينا. أو أن نتهمَّ قصيدةً قديمةً بالتخلُّف والعجز والثبات؛ لأنّ صاحبَها عاش في زمن غير زمننا، إنما قوام الأمر في الجودةِ والحُسْنِ والابداع المُعبِّرِ عن روح العصر.

وتستدعي التحولاتُ الحضاريةُ الجديدةُ في العصر الحاضر تحولاً في الشعر نفسه، في شكله ومضمونه، وفي تجربته الحديثة بشكل عام، إذ «لاسبيل الى أن يتجدَّدَ أدبُنا تجديداً خصباً حقاً إلّا إذا استزاد أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم والثقافة بالقديم والجديد في وقت واحد»[22].

وليس التجديد محاكاة للشعر القديم واحتذاءً لنماذجه أحتذاءً تقليدياً، بحيثُ تتعطَّلُ ملكةُ الابتكار والابداع، كما أنه ليس انعكاساً تاماً لتأثيرات الشعر الأوروبيِّ الحديث، فالتجديدُ يجبُ أن يكونَ من قَلْبِ التراث، إنه اتصالٌ به وانفصال عنه في الوقت نفسه[23]، لانه سيولَدُ ثانية في إهابٍ جديدٍ وروح جديدة.

ضمن هذا المفهوم حاول عدد من شعراء عصر النهضة أن ينطلقوا من حقول الماضي الى آفاق الحاضر والمستقبل، وأن يتصلوا بالعالم الأوروبي وبالحضارات الوافدة على الشرق العربيِّ منذُ أوائل القرن التاسع عشر، وربما شكل الثلثُ الأخير من القرن الماضي البدايات الحقيقية للنهضة. فكان البارودي وشوقي ومطران والرصافي وغيرهم يشهدون تحولاً في الحياة العامة، وكانوا يسعون نحو التجديد في محاولاتهم (الاحيائية)؛ غير أنهم - مع هذه الرغبة في التجديد - ظلّوا يدورون في إطار التقليد، وإن كانوا قد تقدموا خطواتٍ في سُلّم التجديد، بحيث شملت التعبير عن جوانبَ شتى من الهمِّ الجماعي والحياة المعاصرة، والقضايا السياسية والاجتماعية والموضوعات والمخترعات الحديثة.

ولعل البارودي قد أفلح في استغلال إمكانات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار الى قيمة هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد أو بما جمع وقدّم للناس من (مختارات) بعد عصر الانحطاط، وتمكنت هذه الحركةُ الاحيائية - التي واصلها شوقي ومن جاء بعده - من أن تبديَ تعاطفاً مع التراث، فالمعارضات صورةٌ فنيةٌ صِرفٌ لهذا الاحياء غير أن (الاحيائية) ارتبطت بالتراث شكلاً، ولم تلتفت إليه من حيث هو حصيلةُ مواقفَ إنسانيةٍ لها أبعادُها الروحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفكرية، وقصرت مهمّتها على استيحاء هذا التراث - بكل مشخصاته الفنية - إلى قارىء العصر[٢٤].

ولعل البارودي - أيضاً - كان «أوّل المجددين في الشعر المصري الحديث»[٢٥]، وأنّ «شوقي هو أول من حاول التجديد بمعناهُ الدقيق في الأدب العربي بل في الشعر العربي»[٢٦]، غير أن محاولته هذه جاءت ناقصة؛ فقد تناولت وصف المخترعات الحديثة كظواهر عصرية، «وليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظةُ «شواهد» العصر، ولكنَّ المُهِمَّ فهم روح العصر»[٢٧].

وربما فتح خليل مطران آفاقاً جديدة للشعر والشعراء الذين عاصروه[٢٨]، غير أنّ هؤلاء لم يتمكنوا من خلق حركة شعرية بمفهومها الحديث، فالحضارة لم تستقرَّ في نفوس وعقول هؤلاء الشعراء بشكل عميق وقوي، ولم يتمكنوا من تحويلها الى جزءٍ من نفوسهم وعقولهم وحياتهم في صياغة شعرية جديدة «ومن يتابع شعراء عصر الاحياء يجد استسلاماً للماضي، ويلحظ أنهم يجترون المعاني القديمة، ولا يكادون يعايشون الحياة المعاصرة - في بعض فناتهم - أدنى معايشة»[٢٩].

وحتى الحركاتُ الأحدثُ زمنياً والتي تلت مدرسة الاحياء هذه، كجماعة الديوان والرابطةِ العلمية وشعراءِ المهجر وحركة أبولو، بقيت حائرةً في وسائلها وغاياتها بين النظرية والتطبيق، وإن كانت قد دعت في مجملها إلى أهدافٍ تتلخّص بالثورة على السلفية والانتاج على الحياة والدعوة الى فهمها فهماً عميقاً بتغليب العقل، والتعبير عن الذات وتحدي الواقع والطُموح الى الأفضل، والنزوع الى الاتجاه الانسانيِّ والخيالِ التأمليِّ والمناجاة الشعرية والجنوح الى الايحاء والترميز الاشاريّ والدلالي، مع شعور بالتأصل في التراث وقيمه وطرائق تعبيره «فلم يُنكر أحدٌ على مدرسة الديوان والمهجريين وجماعة أبولو أدوارهم في انتشال الأدب من وهدة التقليد والارتفاع به الى مستوى الكرامة الانسانية وربطه بالتجربة الانسانية العريضة، وغير ذلك مما أدخلوه على ملامح الحياة الأدبيّة من تغيير لتشييد بناء جديد»[٣٠].

ولا شك في أن هذه الحركاتِ قد بشّرت بولادة لون جديد من الشعر هو (الشعر الحديث) أو (الشعر الحر)، فقد شهدت بداياتُ القرن العشرين تحولاً جذرياً وثورياً على المستوى الذاتيّ والقوميّ والوطنيّ والانسانيّ، وشمل هذا التحوّل تحديث الفكر والفن، وتطويرَ العلم والمخترعات وضروبَ الحياة الشتىّ، وكان هذا التجديدُ ضرورة حتميّة يفرضها واقعُ العصر الجديد بتحولاته وتطوراته، مما يفرضُ استحداث أشكالٍ تعبيرية جديدة للقصيدة الشعرية، تلائمُ المضامين.

وربما كانت أول محاولة جادة لكتابة الشعر الحر هي التي نهض بها الدكتور أحمد زكي ابو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥م) وكان من اكثر الشعراء العرب جراءةً في تجربة الاشكال الشعرية، باستخدام الأمكانات العروضية وإغناء القصيدة بقيم موسيقية جديدة بالاعتماد على ايقاع الأفكار والمشاعر، القائم على التوازي والترديد لتحقيق الانسجام الايقاعي من ثمّ الميل الى الترميز والايحاء والاستبطان والكشف والتنبؤ[٣١].

واستجاب غيرُ شاعر لدواعي هذه الحركة، منهم: محمد فريد أبو حديد وخليل شيبوب ومصطفى عبداللطيف السحرتي وعلي أحمد باكثير وغيرهُم، وكان ذلك في الثلث الأول من هذا القرن، وتبعتْ هذه المحاولات التي بدأها أبو شادي ومن استجاب لدعوته، محاولةٌ أخرى ظهرت بشكل عَفْوي أو مقصود لدى شاعر الأردن (عرار)؛ فنجد في ديوانه ثلاث قصائد من الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، هي: (أعَنِ الهوى؟) و(متى؟) و(يا حلوة النظرة)، حيث كتبها الشاعر عام ١٩٤٢م[٣٢].

ولعلّ البداية الحقيقية لحركة (الشعر الحر) الرسميّة - كما يراها معظم النقاد ومؤرخي الأدب والشعر - قد ظهرت تباشيرُها في الواقع التطبيقي، وانطلق مَدُّها الحقيقيُّ من العراق في عام ١٩٤٧ على يد الشاعرة نازك الملائكة[٣٣]، ثم بدر شاكر السياب فعبد الوهاب البياتي. وتأثر شعراء الوطن العربي بهذا الاتجاه الجديد واستجاب له عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي في مصر، ونزار قباني وأدونيس في سوريا ولبنان ومحمد الفيتوري في السودان وغيرهم كثير في أقطار الوطن العربي الأخرى.. وانفتحت القصيدةُ الجديدةُ على آفاق حضاريةٍ جديدة «وصارهمُّ الشاعر الحقيقي أن يقدم قصيدة تجمعُ في إهابها بين سماتِ الأنواع الأدبية والفنية المختلفة، وربط الشاعر المعاصرُ الشعر بالفنون كلها وبالتراث العالمي أجمع.. ومن ثم الانفتاح على الثقافات الأجنبية في العصر الحديث، وأصبحت القصيدة المعاصرة مركبة ذات بناء دراميّ أو طابع ملحمي أو بناءٍ قصصي»[٣٤]، وارتبطت بأصولها التراثية في كثير من الأحيان، وتطورت تجربة الشعر الحديث من حيث التشكيل الفني: لغةً،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووزنـاً، وإيقـاعـاً، وحـركـة، وتصويراً، كما تطورت على صعيد المعاني والمضـامين الفكـرية، والأهداف والطموحات، فعكست جوهـر الحـركـات السياسية والتحررية في الوطن العربي والعالم، وارتبطت عناصرهـا الفنيـة والمعنويـة بتجربـة الشاعر وبمصير الانسان وبروح العصر ارتباطاً عضوياً حيّاً.

جدلية العلاقة بين التأصيل والحداثة

تتحـدّد العـلاقـةُ بين التأصيـل والحـداثة من منظور الاحساس بالجدل القائم بين التراث والمعاصرة، وشعرنا العربيُّ يعكس هذا الاحسـاس وبصوّره، وهـوَ - أي الشعـر - جانب أصيلٌ من تراث الأمّة ووجـدانهـا وحضـارتهـا، ولعـل التفاعل بين هذين الكيانين (التأصيـل والحـداثـة) قائمٌ أسـاسـاً على التأثر والتأثير والتطـور والتجـديـد، فالحداثة تنبجسُ من الأصالة، والأصالة ترفدُ الحداثة بالخبرة والتجربة واللغة، وبكل الامكانات الفنية في عمليةٍ معقدةٍ ومتشـابكـة ومتـواصلة من التفـاعـل والتبـادل، لتأسيس قيمـةٍ حضارية، والشعرُ جوهرها.

إن النفـاذَ الى جوهـر الحداثة الشعرية مرهون بمسارات متصلة سابقـة، وبتعـاقبـاتٍ مركبـةٍ تعمـل على تشكيـل الثقـافـة العربية والانسـانيـة على حد سواء، كما أن الفصـل التعسفي بين التأصيل والحـداثـة يعني انقطاع العلاقات القائمة أصلاً بين التراث وحركية الـواقـع، بين الانسـان والفن، ولايصحُ هذا الفصل إلاّ إذا نشأت الثقـافـاتُ الانسـانيـةُ والحضـارات في فراغٍ ومن فراغ، وهذا أمر يرفضهُ المنطق والعقل والتاريخ، وترفضهُ الحياة نفسهُا أيضاً.

إنّ المكـونـات الثقـافيـة تنحـدر عبر مسـالـك الزمن، في حركة تشـابـكٍ وتـداخل وتقاطع وتواصل ربما «على شكل جدائل كتلك التي يتكـون منهـا النسيـج المـزدان بالصـور، وبجداول أو تياراتٍ كتلك التي نشاهد في الانهار، وإذا أخذنا قطعاً عرضياً في ثقافة من الثقـافـات أو في الثقـافـة الانسانية ككل، يظهر لنا الكثير من أمثال تلك المكونات، وقد امتزج بعضُها ببعض بصورٍ دقيقة متشابكة»[٣٥]

إن الشعـر كقيمـيةٍ حضـاريـة نوعية - والشاعر مبدعه - لا يصلنا على شكـل خطـوط مستقيمـة بل لابـد من التفـاعل والتقابل والمد والجـزر والـرفض والقبـول والمقـابسـة والمجـادلـة والاستصفـاء والاستـزاده، والمهم في الأمـر أن تتمثـل طبيعـة العلاقة القائمة بين الشعـر الحـديث والـتراث العـربيّ والانسـانيّ، فالشـاعر الحديث لايقبل الـتراث كلّه، ولا يرفضـه كُلَّه، وإنما يتمثلهُ من خلال هذه العلاقة الجدلية، حتى يتبلور في إطارٍ حديث يستوعب روح العصر[٣٦]

غير أن هذه العمليـة تحتـاجُ الى وعيٍ بالـذات والمـوضـوع، وبحركةِ الماضي والحاضر والمستقبل وبجوهر التراث وروح المعاصرة.

وإذا كان ليس ثمـة انفصـال بين اللفـظ والمعنى، والشكـل والمضمون في الأعمال الفنية، وأنهما في حركة تفاعل، فإن «الألفاظ التي صاغتهـا الأجيـالُ الطـويلُة تختـزنُ عدداً لايُحصى من المعاني وتوحي بعناصرَ جديدةٍ قد يُكمل بها تجربته»[٣٧]

وقـد ينفصـل صاحبُ التجـربـة الشعـرية الحديثة عن الأصالة والـتراث انفصـالاً مقصـوداً ومؤقتاً من أجل إعادة اتخاذ بُعْد معين، وتحـديـدِ موقف رؤيوي بإزاء الأصالة والتراث فيلغي أشياءَ ويأخذ غيرها، لتصبحَ عملية التمثل بعد هذا وذاك أصدقَ وأعمق، وتتهيأ للتراث حركـة مستمـرة حيّة بفضـل جهود المجددين الذين يهيئون للتراث مثـل هذا الـدور بدلاً من أن يقتلَهُ المتـزمتـون بالنمطية والتكرار والاحتذاء والتقليد[٣٨]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت حركـة الـتراث الشعـري العربي تُسلِّم الى حالةٍ من التـوقـع، فالحداثةُ الشعرية «ضِدُّ التوقع»[٣٩]، والقصيدةُ الحديثةُ بمفهومها المعاصر، تُدخل نفسها في حركةِ تفاعلٍ حيّ، هي صورةٌ بنـائيـة للعـلاقة الجدلية التي تؤالف بين الأصالة والحداثة، وبدون هذه العـلاقـة المتبـادلـة يسقـطُ الشعر في وهدة الانعزالية الضيقة، ويغـدو الشـاعـر أحـاديَّ النظرة والخبرة، فينقطعُ عن الجذور التي تُمدُّهُ بالأصالة والقُوة المعنوية.

ولما كانت اللغة الشعرية الحديثة - في تجددها الدائم - تنفي اللغة الشعـريـة القديمة، فإنها لاتستغني عنها بصورةٍ مطلقة ونهائية، بل تُعيدُ صيـاغتها وصباغتها ونسجها من جديد لتولّد منها لغةً شعريةً حديثـة «فهـذا النفي جدليّ، فالجـديـدُ حين ينفي القـديم يكـون طالعـاً، في الـوقت نفسـه، بشكـلٍ أو آخر، من هذا القديم ذاته»[٤٠]، وهذا ما تؤكده الأعمالُ الأدبية الخالدة والفنونُ حين تصل الى مستوى القيمة الحضارية في أيّ عصرٍ من العصور:

التراث في الشعر العربيّ الحديث

تنفتح تجربة الشاعر العربي الحديث على معطيات التراث وتراكماته من خلال هضمه وتمثله الواعي لروح هذا التراث، واستلهام مواقفه واستغلال طاقاته، والكشف عن أبعادها ودلالاتها بتوظيفها بنائياً وعضوياً في النصّ الشعريّ الجديد.

وتتمثّلُ وظيفةُ الشاعر الحديث في مقدرته الابداعية على إضاءة القصيدة الحديثة من الداخل، باستعارة نماذج التراث ورموزه، والاستئناس بها، وأستثمارها في السياق الشعري أو في المناخ العام للقصيدة. ويتوقّف هذا الدور على فهم طبيعة العلاقة بين التراث والحداثة، وأن الافادة من التراث لاتعني النقل الحرفي أو الاقتباس والتضمين بالنص المنطوق والوقوف عند حدود النقول فحسب، بل بالنفاذ - أيضاً - الى جوهر النصوص التراثية، والوعي الفني الكامل بالأسلوب الذي يحققه الفنان والقائم على الاحساس الكامل الدقيق بالرموز والمواقف التراثية وحسن توظيفها في البناء العام للقصيدة أو لبعض مقاطعها، بحيث تشيع فيها روح جديدة.

وتمكن الشاعر الحديث من تشرب روح التراث، وتجديد معانيه، وقطف ثمرة الصراع بين التراث والمعاصرة، ومن يقرأ الشعر الحديث قراءة تدبر وفهم يجد نفسه في مواجهة فنية لنماذج التراث المستقاة من مصادرها الأصيلة، والموظفة في غير موضع من القصيدة الحديثة.

وتزخر المجموعات الشعرية الحديثة بأصداء الماضي، وتمتلىء حقاً بصور التراث وقد امتزجت في خلايا القصائد امتزاجاً نفسياً ومعنوياً وفنياً، وإذا كان الشاعر الحديث قد استغنى عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية وأعاد تشكيلها فنياً، فمن أجل كسر الرتابة والنمطية في موسيقى البحر والقافية الموحّدة أو لتحقيق الانسجام مع روح العصر ومتطلباته.

ونبدأ باستقراء بعض نماذج الشعر الحديث التي تستقي مادتها من الينابيع التراثية - وما أكثرها - فلا يكادُ ديوانٌ جيد يخلو من نبض الماضي، ومن دمه الذي يرفد الشعر الحديث بالحياة والتجدد.

وتوزعت هذه المصادر التراثية بين الروافد الدينية والأدبية والتاريخية والشخصيات الانسانية والمرويات الأسطورية والحكايات الشعبية [٤١].

ونذهب هنا إلى الكشف عن بعض هذه المصادر في أماكنها دون اللجوء الى استقصائها وحصرها جيعاً، أو البحث المفصّل عنها، لأن ضيق المجال لايسعفنا في التوسع وقد يكون في التمثيل ما يُغني عن التفصيل.

هاهوذا الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) يستغل رموز التراث للتعبير عن معاناته الذاتية، ويغدو المعطى التراثيّ لديه ذا طبيعة عضوية، يتفاعل مع النص الجديد ويمتزجُ فيه بحركة نفسية؛ يقول السياب في قصيدة «سفر أيوب»[٤٢]:

«يارب أيوبَ قد أعيا به الدّاءُ
في غربة دونها مال ولاسكن
يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلموت الموت: أعباءُ
نادى الفؤاد بها، فارحمه إن هتفا
يامُنجياً فلك نوحٍ مزّق السُّدُفا
عنّي . . . أعدني الى داري . . الى وطني».

يستغل السياب في هذا النص شخصّية النبي (أيوب) للتعبير عن معاناته العميقة وألمه المبرح في مكابدة المرض والاغتراب النفسي والمكاني، وكأن روح أيوب قد حلت في جسد السياب، فامتزجا في نار العذاب، وكأن الماضي قد حلَّ في الحاضر فاتحد طرفا الزمان في معادلة الحياة والموت.

وتتخذ نبرة الصبر على الداء بُعداً إيمانياً جديداً، تولدها ثقة الشاعر بالله مع أمله بالشفاء، مهما اشتد عليه الكرب، وأعياه الداء، ونأت به الدار عن الأهل والوطن. وبعثور السياب على هذه الشخصية التراثية (أيوب) يكون قد وجد أكثر الصيغ ملاءمة لأحزانه الصابرة: فهو لايتخذها واجهةً يستتر خلفها وينطق باسمها، بل يشعر وكأن أيوب هو نفسه الذي يشكو ويبوح ويهجس ويأمل كما يشعرُ بأنّ صلة السياب بأيوب قد بلغت حد الامتزاج، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعاري فأصبح بناءً عضوياً من خلال القصيدة[٤٣].

ووراء صورة أيوب كما رسمها المقطع الشعري السابق الآية القرآنية: «وأيوبَ إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحمُ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الـراحين»[٤٤] كما نسمع أصداء آيةٍ أخرى تتردد في جنبات النص؛ وهي: «واذكـر عبـدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطانُ بنُصْبٍ وعذاب»[٤٥]

غير أن السيـاب يتغلغـل في الموروث الديني ثانية حين تفضي به التجـربـة في المقطع السابق نفسه الى المصدر القرآني، فتنعكس في الداخل ظلالُ الآية الكريمة التالية.

«فكذّبوهُ فأنجيناهُ والذين معه في الفلك..»[٤٦] ويلجأ السياب ههنـا الى الـذات الالهية طالباً النجاة من دائه العُضال، ويتخذُ من منجاة نوح ومن معه من الغرق منفذاً نفسياً لحالته من أجل العودة الى زوجـه وولـده في (جيكـور) بعـد إبـلالـه من مرضـه ومغادرته المستشفى في (لندن) آيباً الى وطنه.

ولعـل هذا الأمـل بالشفـاء قد ألهم الشاعر هذه المواقف الدينية والتـاريخية، فاستغلَّهـا في شعـره، مؤكـداً التـواصـل بين المـاضي والحـاضـر، ومثـل هذا الموقف شجَّعهُ لاستغـلال حادثـة (قابيل وهـابيـل) في موضـع آخـر من القصيدة نفسها: لاستدرار عواطف الأخ رغبةً في مساعدته وانتشاله من وهدة العدم، حيث يقول:[٤٧]

«أخي، يا أنت، يا قابيل، خُذ بيدي على الغُمّة»

وتنـوعت هذه الينابيع في شعر (السياب) فاستمدَّها من الروافد الـدينيـة والتـاريخية ومن الروافد الأدبية والحكايات المروية الشعبية ومن القصص والأساطير القديمة، فقد أفاد من شخصية (الحلاج) و(العجـل الـذهبي) الـذي عبـده بنو اسرائيل ومن (ابرهة) و(ذي قار) و(البسـوس) و(الـرشيـد) و(حـراء) وقصص التراث الشعبي كقصة (عنترة وعبلة) في قصيدة «ارم ذات العماد»[٤٨] و(السندباد) من ألف ليلةٍ وليلة في قصيدة «رحلِ النهار»[٤٩] و(عروة وعفراء) في قصيـدة «غـريـب على الخليـج»[٥٠] وغيرها كثير في شعره بخاصة وفي الشعر الحديث بعامة.

وهكذا «فقد أدرك السياب ـ مثلما أدرك إليوت وتبعاً له ـ أنَّ خير أعـمال الشـاعـر هو ذلك الذي يحيا فيه أجداده الموتى من الشعراء، وهـو من أجـل هذا يستقي من تاريخنا وتـراثنـا الشعبي والقـومي والـديني بعض الرمـوز التي تؤدي وظيفة الأسطورة، وإن اختلفت عنهـا في أنَّ الأسطـورة خرافيـةٌ على وجه اليقين وأن تلك غالباً ما تكون من الحقائق التاريخية أو الدينية المسلمة»[٥١]

وإضاءةُ الحـاضـر بالمـاضي طريقٌ سلكهـا غير شاعـر «فالرافد

الـتراثيُّ الـذي يصبُّ في الشعر العربي المعاصر هو المجرى الحقيقي

وإضـاءةُ الحـاضـر بالمـاضي طريقٌ سلكهـا غير شاعـر «فالرافد
الـتراثيُّ الـذي يصبُّ في الشعر العربي المعاصر هو المجرى الحقيقي الـذي يخرق المـاضي بصمت وبعمق، وهو الخيطُ الانساني المضيء الذي يربط أصالة الماضي بواقع الحال ويستشرفُ المستقبل.»[٥٢]

هاهـوذا «نـزار قباني» يرثي ابنه «توفيق» الذي مات في لندن عام ١٩٧٣م في قصيدة عنوانها: «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» فنراه في حركة تواصلٍ وتفاعل مع الماضي والحاضر، يستضيءُ بقصص القرآن الكريم، مستوحياً من قصة يوسف ما يسعفه في «التعبير عن حزنـه العميق، وعن أزمتـه النفسيـة الحـادة المـاثلة في افتقـاد ابنه»[٥٣] فيقول:

سأخبركم عن بنفسج عينيه
هل تعرفون زجاج الكنائس؟
هل تعرفون دموع الثريات حين تسيل؟
وهل تعرفون نوافير روما
وحزن المراكب قبل الرحيل!
سأخبركم عنه...
كان كيوسف حسناً.. وكنت أخاف عليه من الذئب،
كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل
وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي
وقد صبغته دماء الأصيل
فما حيلتي يا قصيدة عمري؟
إذا كنت أنت جميلاً وحظي قليل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ «نـزار قبـاني» يستعـير جانبـاً من معطيـات الحضارة الماثلة في «نـوافـير رومـا» و«زجـاج الكنائس» و«دموع الثريات» للتعبير عن جمال عيني أبنـه الـراحـل، وهـو جمال يغلفه حزن نازف من قلب الشـاعـر، والمعبـرُ عنـه (برحيـل المراكب) كشاهد عصري للسفر والاغـتراب والـرحيـل، واستأنس نزار بقصّه يوسف ليثرى مساره النفسّي الحــزين، من غير ما توقف عنـد حدود الاقتبـاس بقصـد التمثيـل والاستشهـاد، بل تعـدى ذلـك الى استيعـابه التام لقصّة يوسف ويعقـوب والـذئب، وتمثُّلها فانعكست الظلال التراثية على الـذات والمـوضـوع، وتمكّن الشـاعـر من استلهـام آيتين من سورة

يوسف، لاحكام الصلة بين الماضي والحاضر، وتكثيف الحدث في القصّة، مما أدّى الى تفاعله مع النفس، في محاولة لاثراء تجربته الفنية والنفسيّة بقيم متحدرة من الماضي البعيد، لتأخذ مساراً عضوياً جديداً تتشرب به حداثة النصّ الشعري.

ونحس بصدى الآيتين في القصيدة نفسها، فتقرأ في الآية الأولى قوله تعالى: «قال إنّي ليحزُنني أن تذهبوا به وأخافُ أن يأكُله الذئبُ وأنتم عَنْهُ غافلون»(٥٤)

وفي الثانية: «وجاءوا على قميصه بدَمٍ كَذِبٍ قال بل سوّلت لكُمْ أنفسُكُم أمراً، فصبرٌ جميلٌ والله المستعان على ما تصفون»(٥٥)

ووجدت بعض الشخصيات التاريخية مكانها في موضع آخر من هذه القصيدة، حيث استغل نزار قباني رمز «علي والحسين» ليجد فيهما حزنه وعزاءه، وليعطي موت أبنه صفة التقديس التي تصل الى مرتبة الشهادة؛ لأنه مات في طلب العلم؛ فيصرخ:(٥٦)

لأيِّ سماءٍ نمدُّ يَدَيْنا؟
ولا أحدٌ في شوارعِ (لندنَ) يبكي علينا..
يهاجمنا الموت من كل صوبٍ..
ويقطعنا مثل صفصافتينْ.
فأذكرُ، حين أراكَ، عليّاً،
وتذكُر، حين تراني، الحسين.

واستغل «أدونيس» التراث والمرويات الأسطورية استغلالاً جيداً، فهو يعنون إحدى قصائده باسم أية من القرآن «إرم ذات العماد» ويستوعب مضمونها أيضاً، ويفيد منه في صياغة بعض مقاطع قصيدته صياغة حديثة، ويذكر قبيلة «عاد» البائدة التي امتازت بالقوة الجسدية والشدّة والتحدّي، ويشير الى أخبار «شدّاد بن عاد» حيث استغل القصّة الأسطورية التي نسجها العرب حول «إرم» منذ القدم، و«ثمود» الذين قطعوا الحجارة واتخذوها بيوتا في وادي القرى يقول أدونيس:(٥٧)

عاد شدّادُ عاد
فارفعوا راية الحنين.
واتركوا رفضكم إشاره
في طريق السنين.
باسم ذات العماد.

ويمكن أن نتذكر هنا قوله تعالى: «إرم ذات العماد، التي لم يُخلق مثلُها في البلاد، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد...»(٥٨)

إن «أدونيس» ينهل من أخبار القرآن الكريم وقصصه ومشاهده، ويدخلها في سياق النصّ الشعري.

وربما توسع في استمداد المصادر التراثية، فهو يلجأ الى التاريخ ويعالج موضوعه معالجة جديدة متميزة، تكشف عن صلاحية هذا التراث للبقاء والتجدد والاعتبار.

يتخذ «أدونيس» من قصّة حياة الأمير الأموي «عبد الرحمن الداخل» الملقب «بصقر قريش»(٥٩) ـ الذي فَرَّ من وجه العباسيين، شاهد عصرٍ على المغامرة والرجولة والتجوال الصعب، وترويض المستحيل، وتحقيق المجد بالعزيمة والتحدي الفردي، فيقطع «الفرات» سباحه وهويرى أخاهُ يُقتل أمام عينيه، ويمرُّ بفلسطين ومصر والمغرب، ويؤسس ـ بعد خمس سنوات من التجوال والاغتراب ـ دولة أموية ثانية في قرطبة بالأندلس.

وعلى ما يقرب من مائة صفحةٍ في ديوانه الموسوم بـ «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»(٦٠) تصبحُ شخصية «صقر قريش» مصدر إلهام للشاعر، حيث يتمكن أدونيس من استثمار هذه الشخصيّة الفنية بدلالاتها السياسية والأدبية والقومية والدينية، فيتكىء على تسلسل الأحداث وتعقيدها أو تكثيفها وبسطها، ويثري القصيدة باشارات ذوات مسحة دينية أحياناً، كقوله على لسان صقر قريش:

«قبر أخي في شاطىء الفرات، مات بلا غسلٍ ولا قبر ولا صلاة»

ولقصائده المتفرعة من «الصقر» عناوين تشي برصد الحركة الداخلية في حياة «عبدالرحمن الداخل» الحافلة بالمغامرة والمفاجآت المترجحة بين الحياة والموت. ونراه يقدِّم لبعض هذه القصائد القصار «تحوّلات الصقر» مثلا، بحديث شريف: «كادت الفاقة أن تكون كفرا» وبقول مأثور لأبي ذرّ الغفاري: «عجبتُ ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه»، وهو لا يتخذ هذه المأثورات والمرويات والشخصيات شواخص خارجة عن عضوية النصّ؛ بل نحسها ونشعر بها تتحرك في قصائده وتلتحم عضويا في بنائها.

هاهوذا يستحضر شخصية «صقر قريش» مثلا في «فصل الدمع»، فيقول:(٦١)

في طريق السنين .
باسم ذات العماد .

ويمكن أن نتذكر هنا قوله تعالى : «إرم ذات العماد ، التي لم يُخلق مثلُها في البلاد ، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد . . .[٥٨]

إن «أدونيس» ينهل من أخبار القرآن الكريم وقصصه ومشاهده ، ويدخلها في سياق النصّ الشعري .

وربما توسع في استمداد المصادر التراثية ، فهو يلجأ الى التاريخ ويعالج موضوعه معالجة جديدة متميزة ، تكشف عن صلاحية هذا التراث للبقاء والتجدد والاعتبار .

يتخذ «أدونيس» من قصّة حياة الأمير الأموي «عبد الرحمن الداخل» الملقب «بصقر قريش»[٥٩] ـ الذي فرّ من وجه العباسيين ، شاهد عصرٍ على المغامرة والرجولة والتجوال الصعب ، وترويض المستحيل ، وتحقيق المجد بالعزيمة والتحدي الفردي ، فيقطع «الفرات» سباحة وهويرى أخاهُ يُقتل أمام عينيه ، ويمرُّ بفلسطين ومصر والمغرب ، ويؤسس ـ بعد خمس سنوات من التجوال والاغتراب ـ دولة أموية ثانية في قرطبة بالأندلس .

وعلى ما يقرب من مائة صفحةٍ في ديوانه الموسوم بـ «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»[٦٠] تصبحُ شخصية «صقر قريش» مصدر إلهام للشاعر ، حيث يتمكن أدونيس من استثمار هذه الشخصيّة الغنية بدلالاتها السياسية والأدبية والقومية والدينية ، فيتكىء على تسلسل الأحداث وتعقيدها أو تكثيفها وبسطها ، ويثري القصيدة باشارات ذوات مسحة دينية أحياناً ، كقوله على لسان صقر قريش :

«قبر أخي في شاطىء الفرات ، مات بلا غسلٍ ولا قبر ولا صلاة»

ولقصائده المتفرعة من «الصقر» عناوين تشي برصد الحركة الداخلية في حياة «عبدالرحمن الداخل» الحافلة بالمغامرة والمفاجآت المترجحة بين الحياة والموت . . ونراه يقدِّم لبعض هذه القصائد القصار «تحوّلات الصقر» مثلاً ، بحديث شريف : «كادت الفاقة أن تكون كفراً» وبقول مأثور لأبي ذرّ الغفاري : «عجبتُ ممن لا يجد القوت في بيته كيف لايخرج على الناس شاهراً سيفه» ، وهو لايتخذ هذه المأثورات والمرويات والشخصيات شواخص خارجةً عن عضوية النصّ ؛ بل نُحسها ونشعر بها تتحرك في قصائده وتلتحم عضوياً في بنائها .

غير أنَّ الصواري
نغم «جارحٌ للقرار
«إنَّ جسمي كما تراهُ بأرضٍ
وفؤادي ومالكيه بأرضٍ »[٦٢]
هدأت صيحة الرجوع
غير أنَّ الصواري
وطنٌ للدموع .
«ولو أنَّها عقلت ، إذن لبكت . .
ماءَ الفُرات ومنبت النخل» .

وفي هذا التضمين من شعر عبدالرحمن الداخل ، مدخل نفسي الدلالة يلتقي فيه (أدونيس) بشخصية «الصقر» الأدبيّة والتاريخية ، فيعبر عن المجابه بهذا الشاعر المغامر ، والسياسيّ القادر الذي تحدّي الموت ليصنع الحياة ، فحمل مجد الشرق ليصنع المعجزة في إمارة «قرطبة» ناسجاً للغرب رداء الشرق على حد تعبير أدونيس .

مثل هذه الاضاءات التاريخية والأدبية ، يجدُها القارىء متغلغلةً في النص الشعري كما في قصيدة «تحولات الصقر» هذه ، حيث تتشكل عبر قصيدة «فصل الدمع»[٦٣] التي تأتي شاهداً على حنين الشاعر «لدمشق ـ الشرق» من خلال رسائل عبدالرحمن الداخل الشعرية الشاجية الحزينة التي يبعث بها الى أخته بالشام أو الى أهله ووطنه عموماً ، كما هو الشأن في «فصل الصعود الى أبراج الموت»[٦٤] حيث نلمح انعكاساً داخلياً لقصّة «الاسراء والمعراج» من خلال تنويعات جديدة على مادتها ، يقول أدونيس . .

«وفي الليل صهوةُ المعراج
حيثُ تصاعد الخُطى
ويصيرُ الحلم لوناً في سُلم الأبراج
ويطول البحر القصير
وتهوي الروح في جاذبية الأمواج
علامةٌ :
أعلو مع الهواء .
علامة
لي فرس . . . وهاهو الاسراء» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتخذ شجرة «النخيل» تنويعاً جديداً في هذه القصائد أيضاً، وتنبت في مسار نفسي ندركه في ربط الأمير الشاعر الشرق بالغرب، ورصافة بغداد برصافة قرطبة، فتصير النخلة رمزاً حديثاً موحياً لتعلّق الغريب بالوطن البعيد من غير أن تفقدَ الصورةُ دلالتها الروحيّة المتجلية في شخصية «الخضر»، يقول أدونيس:

«كان أن نوّر النخيل وأثمر في صرخاتي
حيث لاقاني الخضر صلّى صلاتي
حيث تجتاحُني كلماتي.»

وفي «فصل الصورة القديمة» [٦٥] يربط أدونيس - من خلال حديثه عن الأمير الأموي - بين حياة الأندلس الجديد وحياة بغداد الأدبية ويستعير أنموذجين من الشخصيات الأدبية، هما أبوتمام.

«كان أبوتمام... مشتعلاً بالجمر
خلف شتاء الليل والأحلام.»

وأبو نواس:

«وسمعت النواسيَّ مستطرداً في كلامه
حارقاً غابة السكينة»

وفي «فصل الأشجار» تطالعنا مرثيات الصقر وشواهد قبره...

وهكذا تتنوع الدلالات، وتتجدد المواقف التراثية في أوضاع نفسيّة وتاريخية ودينية جديدة حين يربط أدونيس من خلال أجواء القصيدة بين ثلاث حواضر هي: (دمشق وبغداد وقرطبة)، وتشتبك في مناخها أحداث الزمان والمكان اشتباكاً فنياً حديثاً.

وغلب التراث الصوفي على النّتاج الشعري الحديث، وبرزت سمات الصوفية لدى الشاعر المعاصر كاستخدام الاشارات والمصطلحات الصوفية، والميل الى العمق والغموض وتوليد اللغة الشعرية الجديدة. يقول الشاعر السوداني (محمد الفيتوري) في قصيدة له بعنوان: «معزوفة لدرويش متجوّل» [٦٦]

«ويحي وأنا أتلعثم نحوك يامولاي،
أجسد أحزاني أتجرد فيك،
هل أنت أنا؟
يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتك أم صوتي؟
تبكيني أم أبكيك؟
في حضرة من أهوى عبثت بي الأشواق.
حدّقت بلا وجهٍ ورقصت بلا ساق.
وزحمت براياتي وطبولي الآفاق.
عشقي يفني عشقي... وفنائي استغراق.
مملوكك لكني... سلطان العُشاق.

والحدس الصوفي، حدس شعري، قائم على تناقض الصور - كما نرى - وعلى الوحدة في التنوع، والرمز الايحائي الشفاف، وعلى التأمل والتخييل، والرؤى الجديدة للكون والوجود والحياة والموت، وهي رؤى نابعة من إحساس باطني ديني ولعله عائد في هذا المنحى الى النزعة الاسلامية القديمة في الزهد.

ويلحظ القارىء هذا الرافد الصوفي في قصائد الشعر الحديث غالباً، بحيث أثر كل من الحلاج وذي النّون المصري وابن عربي والسهروردي وغيرهم في أدونيس والسياب والبياتي ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور وفي غيرهم [٦٧] من شعراء العصر الحاضر، وهذا مايعترف به أدونيس صراحة، حيث يقول: [٦٨]

«نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لاتنبع من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم، بقدر ما تنبع من نصوص التصوّف، فالتصوّف حدس شعري، ومعظم نصوصه نصوص شعرية، صافية، ولهذا فإنَّ القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضفيها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي في الدرجة الأولى».

وهكذا يضيء التراث الصوفي روح الشعر الحديث ويحييه، مما يجعل إحساس الشاعر الحديث بالتراث الديني يسمو الى مشارف الروح.

أمّا الشاعر الفلسطيني «محمود درويش» فصلته بالتراث قوّية الأسباب أيضاً، نقرأ قصائده فنسمع إيقاع الماضي ونبضه، ونرى الاشعاع الديني يضيء جنبات النص الشعري أحياناً؛ يقول محمود درويش في إحدى قصائده الأخيرة [٦٩]

ونحنُ نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنةً للبنفسج بينهما أو نخيلا.
نحبُّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.

وتوحي أجواء المقطع السابق بغلبة التأثيرات التراثية الدينية بصورة خاصة، ولعلها المفتاح الحقيقي لهذا النص، فمحمود

درويش قد أفاد من الآية الكريمة :

«ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا» (٧٠)

وهو يسعى في محاولته لتفجير الحياة من الموت، والتعلق بأسباب الحياة، كما أن مفردتين أخريين: «شهيدين» و«مئذنة» قد أكملتا هذا الجو وعبّرتا عن عمق ارتباط الشاعر بتراث من خلال تنويعات عصرية، فكلمتا «البنفسج» و«النخيل» ومافيهما من إيحاءات ساعدتا على ربط الحاضر «البنفسج» بالماضي «النخيل»، وكونتا قوساً احتفالية جديدة للشهادة.

ويشجعنا هذا الاحساس، لأن نقرأ مقطعاً آخر من قصائد محمود درويش هذه، والموسومة بـ «لاتصدّق فراشاتنا»، يقول في إحداها: (٧١)

لديني . . . لديني، لأعرف في أيِّ أرض أموت

وفي أي أرض سأبعث حيّا.

سلام عليك، وأنت تُعدين نار الصباح

سلام عليك

سلام عليك

إن محمود درويش، يعود الى التراث الديني فينهل من القرآن ويستغل بعض آياته، حيث يعادل بين الحياة والموت من خلال إبراز علاقتها الجدلية، كما يعادل بين (الأم - الحبيبة) و(الأرض) في جو صوفي . . . فالحياة تولد من الموت، والانسان يولد من الأرض، والشاعر ابن هذه الارض، كما أن احساس محمود درويش بالتشرد ملأ عليه نفسه، دون أن يفقد الأمل بالمستقبل؛ باشعال نار الصباح، نار الثورة . . . هذه المعاني والايحاءات ولدت ويوم أموت ويوم ابعث حيا» (٧٢) ولا يبتعد «محمود درويش» في بعض شعره عن الشعر العربي القديم، هاهوذا يفتتح أمنيته على أفق من حجر، معبراً عن هشاشة الحاضر وغربة الانسان ويباس الحياة وقسوتها وضيقها، فيقول: (٧٣)

ليت الفتى حجر

ياليتني حجر

هذه الأمنيّة، تلتقي مع أمنيّة الشاعر القديم «تميم بن مقبل» في فضاءٍ واحد، يمتد من الجاهلية حتى اليوم، في محاولة لاختصار الزمن؛ يقول ابن مقبل: (٧٤)

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرُ

تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ

وتساعد هذه الأمنيّة في فهم واقع الانسان العربي المعاصر، وتشكيه من ثقل العيش وضيق الحياة، وهذا الاحساس لدى الشاعر العربي القديم «تميم» نكاد نسمع أصداءه تتردد من جديد في نفس «محمود درويش» ابن العصر الحديث، كلاهما يشكو سطوة الحوادث، وعبثية الحياة، وعجز الانسان.

وللتراث دوره في شعر «معين بسيسو» أيضاً، فهو يقتبس بعض صوره ومعانيه من القرآن الكريم؛ لأنه يجد فيه خير تعبير عن روح العصر، وعن معاناة الشاعر واحتراقه في عذابات العصر، يقول في قصيدة له بعنوان «ثلاثية» (٧٥).

ورثت عن أبي لهب

وزوجه حمالة الحطب.

ورثت جرة، وحبلاً من مسد

الحبلُ في أيديكمو.

والجمرُ في يدي.

*

كان «بلال» يؤذن في جرة

كان العبدُ المؤمن يملك فمه،

لكن . . . من يملك منا فمه الآن؟!

ويؤذن في إبريق . . أو جره . .

أو في ثقب الابرة؟!!

وتقف سورةُ «المسد» بآياتها الست وراء المقطع الشعريّ الأول، وقد غذته بمعانيها وإيحاءاتها العصرية التي يريدها الشاعر. . وواضح ما في المقطع الثاني من حس انتقادي لاذع، لهذا الواقع، ومن تصوير بارع لحالات الاستلاب والكبت وقمع الحرية في حياة انسان العصر، وقد نجح «معين بسيسو» في الاستئناس بشخصيّة الصحابيّ «بلال بن رباح» كنموذج تاريخي حيّ من التراث ليأتي به شاهداً عصرياً على هذه المفارقات العجيبة.

وبعد، فلو تتبعنا المصادر التراثية في الشعر العربيّ الحديث لطال بنا المقام: إذ أن جميع الدواوين الشعرية الحديثة تحتفل احتفالاً واضحاً بهذا التراث، وقد يختلف استغلاله، وتتنوع مادته، وتتعدد وجوهه من شاعر لآخر، وهذا يتوقف على طبيعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهم الشاعر الحديث للتراث، وموقفه منه، وعلى المنظور الذي يراه من خلاله «فالتراث العربي ـ من حيث هوجوهر ـ لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ماظفر به شعراء التجربة الجديدة»(٧٦)

والمسألة يدركها كل من يقرأ الشعر الحديث ويتتبعه، ليرى كيف تمكن الشاعر الحديث من استلهام روح الماضي، وربطها بروح الحاضر، حين فجّر إمكانات التراث وطاقاته المعنوية في إبداع عصري جديد. وبذلك تمكن الشعر الحديث من تحقيق التوازن والارتباط الجذري بين الماضي والحاضر، بين الأصول الضاربة في أعماق التراث والغصون الممتدّة في فضاء العصر الحاضر.

هوامش البحث

١ ـ لسان العرب (أصل) و (حدث).

٢ ـ انظر في هذا المفهوم، أدونيس: الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة ـ دار العودة، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٧٩ ص ١٤١ ومابعدها. وجبور عبدالنور: المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩ ص ٢٥.

٣ ـ ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، جـ ١، ط ٥، ١٩٨١ ص ٢٦٥.

٤ ـ جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز، دار نهضه مصر ١٩٧٠ ص ٣٥٤ ـ ٣٥٥.

٥ ـ المرزوقي. مقدمة (شرح ديوان الحماسة) تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥١، ١/ ٩.

٦ ـ د. أحمد سليمان الأحمد، هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت) ص ٦٩ ومابعدها

٧ ـ د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢ ص ٥٥ ومابعدها

٨ ـ روي كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة بيروت ١٩٦٢ ص ١٨٠.

٩ ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١ ص ١٤١ ـ ١٤٢.

١٠ ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٧، ٢/ ٨٣٢.

١١ ـ المصدر السابق ٢/ ٧٥٧

١٢ ـ نفسه ٢/ ٧٩١

١٣ ـ الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ت) ص ٥٣.

١٤ ـ د. عز الدين اسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٢ ص ٨٠

١٥ ـ الصولي، أخبار أبي تمام ص ٧٢

١٦ ـ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١ ١٩٧٨ ص ١٩

١٧ ـ الشعر والشعراء: ١/ ٦٢ ـ ٦٣.

١٨ ـ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨ ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

١٩ ـ ابن سنان، سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ١٩٦٩ ص ٢٧١

٢٠ ـ انظر الحداثة في الشعر ص ١٧ ومابعدها، وجماليات القصيدة المعاصرة ص ٦ ومابعدها. وراجع في الشأن البحث المنشور في مجلة إبداع القاهرية، العدد الخامس من السنة الثانية، مايو ١٩٨٤ بعنوان: (ملاحظات حول الحداثة في النقد الأدبي) للدكتور صلاح فضل ص ١٦، وهو ضمن البحوث التي قدمت الى الحلقة الدراسية لمهرجان القاهرية للابداع العربي الذي عقد من ٢٤ ـ ٣٠ مارس ١٩٨٤م بالقاهرة.

٢١ ـ راجع في مفهوم الحداثة الشعرية: يوسف الخال، الحداثة في الشعر ص ١٤، ١٨، وصدمة الحداثة ص ٢٣٨. وخالدة سعيد، حركيّة الابداع، دار العودة ـ بيروت، ط ١ ١٩٧٩ ص ٩، ١٢، ١٤. وجماليات القصيدة المعاصرة ص٦، ومقدمة للشعر العربي ص ١٤٠. وروح العصر ص ٩٦. وهذا الشعر الحديث ص ٦٠ ـ ٨٨.

٢٢ ـ طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، د بيروت، ط١، ١٩٧٨ ص ٣٨.

٢٣ ـ ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى، ١٩٧٨ ص ١٨٠

٢٤ ـ د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ـ دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٢ ص ٢٣ ـ ٢٤.

٢٥ ـ تقليد وتجديد ص ٨٣.

٢٦ ـ المرجع السابق ص ٨٤

٢٧ ـ الشعر العربي المعاصر ص ١٣

٢٨ ـ تقليد وتجديد ص ١١٩

٢٩ ـ د. ابراهيم السعافين، مدرسة الاحياء والتراث، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨١ ص ٢١٠ وانظر في هذا الكتاب: أثر الشعر العربي القديم على معاني الاحيائيين وبناء القصيدة ص ٢٠٩، ٢٦٧ ومابعدها.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

٣٠ ـ د. عز الدين اسماعيل، روح العصر ص ٨٩.

٣١ ـ س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة وتقديم وتعليق: سعد مصلوح مطبعة المدني، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٩ ص ٧٣ و ص ١٤٠.

٣٢ ـ انظرها في ديوان مصطفى وهبي التل (عرار) ـ عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق: زياد صالح الزعبي، دائرة الثقافة والفنون ـ عمان ١٩٨٢ ص ٤٦٤ ـ ٤٧٦.

٣٣ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٧٨م ص ٣٥ ومابعدها، حيث ترى المؤلفة أنها الرائدة في مجال كتابة الشعر الحر وأن قصيدتها الموسومة بـ (الكوليرا) من الوزن المتدارك (الخبب) كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر.

٣٤ ـ جماليات القصيدة المعاصرة ص ٦ ـ ٧.

٣٥ ـ توماس مونرو، التطور في الفنون، نقله الى العربية: محمد علي أبودرة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، جـ١، ١٩٧١ ص ٤٢٧.

٣٦ ـ الشعر العربي المعاصر ص ١٧.

٣٧ ـ هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: . محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣م ص ١٦٥ ـ ١٦٦.

٣٨ ـ الشعر العربي المعاصر ص ٢٧ ـ ٢٨. وانظر أيضاً حركية الابداع ص ١٤

٣٩ ـ جماليات القصيدة المعاصرة ص ٧ ومابعدها.

٤٠ ـ الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة ـ ص ٢٤٩

٤١ ـ الشعر العربي، المعاصر ص ٣٠ ومابعدها.

٤٢ ـ ديوان بدر شاكر السياب، منزل الأقنان في الأعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ ص ٢٤٨ وانظر أيضاً قصيدته: قالوا لأيوب ص ٢٩٦.

٤٣ ـ د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص ٣٠١

٤٤ ـ الأنبياء/ ٨٣

٤٥ ـ ص/ ٤١

٤٦ ـ الأعراف/ ٦٤

٤٧ ـ ديوان منزل الأقنان في الأعمال الكاملة ص ٢٥٥.

٤٨ ـ ديوان شناشيل ابنة الجلبي لبدر شاكر السياب في الأعمال الكاملة ص ٦٠٢.

٤٩ ـ ديوان منزل الأقنان، انظر قصيدة (رحل النهار) ص ٢٢٩

٥٠ ـ ديوان أنشودة المطر في الأعمال الكاملة ـ قصيدة (غريب على الخليج) ص ٣١٨

٥١ ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٩٦

٥٢ ـ د. عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٦٥ ومابعدها.

٥٣ ـ ديوان (أحبك أحبك والبقية تأتي) لنزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ١٦٥ ومابعدها ـ وانظر القصيدة كاملة في الديوان نفسه.

٥٤ ـ يوسف / ١٣

٥٥ ـ يوسف/ ١٨

٥٦ ـ ديوان احبك أحبك والبقية تأتي ص ١٦٢.

٥٧ ـ ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس في الأعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١. انظر قصيدة رؤياص ٤٦

٥٨ ـ الفجر / ٧ ـ ٩

٥٩ ـ انظر ترجمته وأخباره في كتاب: المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: احسان عباس، دار صادر بيروت ١٩٦٨، ١/ ٣٢٩ ومابعدها، ٣/ ٢٨ ـ ٥٤.

٦٠ ـ انظر قصائد (الصقر) و (تحولات الصقر) في ديوان أدونيس (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٢٥ ـ ١١٠.

٦١ ـ المصدر السابق ص ٤٨ ـ ٤٩.

٦٢ ـ نفح الطيب ٣/ ٣٨ انظر نماذج من شعر عبد الرحمن الداخل.

٦٣ ـ كتاب التحولات ص ٤٥ ومابعدها.

٦٤ ـ نفسه ص ٥٩ ومابعدها وص ٦٩ ومابعدها.

٦٥ ـ نفسه ص ٧٩ ومابعدها وص ٨٦ ـ ٨٧

٦٦ ـ ديوان معزوفة لدرويش متجول لمحمد الفيتوري، دار العودة، بيروت ١٩٧٠ ص ١٠ ـ ١٤

٦٧ ـ راجع الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص ٩٨ ومابعدها.

٦٨ ـ مقدمة للشعر العربي ص ١٣٠ ـ ١٣١.

٦٩ ـ مجلة الكرمل، مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع، قبرص، العدد العاشر ١٩٨٣. قصائد (لاتصدق فراشاتنا) لمحمود درويش ص ٤٦.

٧٠ ـ آل عمران/ ٩٧

٧١ ـ مجلة الكرمل ـ عدد ١٠ ص ٤٧.

٧٢ ـ مريم/ ٣٣

٧٣ ـ الكرمل/ ١٠ ص ٥١

٧٤ ـ ديوان الشعر العربي، اختاره وقدّم له أدونيس، الجزء الأول، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، الطبعة الأولى ١٩٦٤ ص ٢٠٢. وانظر أيضاً مقدمة للشعر العربي ص ١٣ ومابعدها.

٧٥ ـ ديوان (جئت لأدعوك باسمك) لمعين بسيسو/ في الأعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ٤٤٨ ـ ٤٤٩

٧٦ ـ الشعر العربي المعاصر ص ٣٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم.

ابن رشيق:

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل الجديد للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، جـ ١، جـ ٥، ١٩٨١م.

ابن سنان: - سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ١٩٦٩م.

ابن قتيبة:

- الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٧م.

ابن منظور:

- لسان العرب، دار صادر، بيروت

الأحمد، أحمد سليمان:

- هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت).

أحمد، محمد فتوح:

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر ١٩٧٧م.

أدونيس، علي أحمد سعيد:

- ديوان الشعر العربي (اختاره وقدّم له أدونيس)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، الجزء الأول، الطبعة الأولى ١٩٦٤م

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١م.

- ديوان أغاني مهيار الدمشقي في (الأعمال الكاملة) دار العودة - بيروت ١٩٧١

- ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) دار العودة بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧١.

- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٩م.

اسماعيل، عزالدين:

- روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٢

- الشعر العربي المعاصر، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢

برتليمي، جان:

- بحث في علم الجمال، ترجمة: د. أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر ١٩٧٠م.

بسيسو، معين:

- ديوانه (جئت لأدعوك باسمك) في الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١.

جيده، عبدالحميد:

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

حسين، طه:

- تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨

الخال، يوسف:

- الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨

السعافين، ابراهيم:

- مدرسة الاحياء والتراث، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨١.

سعيد، خالدة:

- حركية الابداع، دار العودة، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٩.

السياب، بدر شاكر:

- ديوانه (منزل الأقنان) في الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٧١

- ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) في الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

الصولي:

- أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د. ت).

عباس، إحسان:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٨

عبدالنور، جبور:

- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩

عرار، مصطفى وهبي التل:

- ديوانه (عشيات وادي اليابس) جمع وتحقيق: زياد صالح الزعبي، دائرة الثقافة والفنون - عمان ١٩٨٢م.

عوض، ريتا:

- اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٧٨.

الفيتوري، محمد:

- ديوانه (معزوفة لدرويش متجول) دار العودة، بيروت ١٩٧٠م.

قباني، نزار:

- ديوانه (أحبك أحبك والبقية تأتي) منشورات نزار قباني، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨م.

كاودن، روي:

- الأديب وصناعته، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦٢م.

المرزوقي:

- مقدمة (شرح ديوان الحماسة) تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥١م.

المقّري:

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر بيروت ١٩٦٨م.

الملائكة، نازك :
- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٧٨م
موريه، س :
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة وتقديم وتعليق : سعد مصلوح، مطبعة المدني، الطبعة الأولى - القاهرة ١٩٦٩م.
مونرو، توماس :
- التطور في الفنون، نقله الى العربية، محمد علي أبودره وآخرون، الهيئة المصرية

[قادسية صدام فجرت ينابيع الشعر والكلمة المقاتلة في عقول وضمائر المبدعين.]

المربد السادس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

جورج بريسان

الميلاد

ترجمة: علي الحلي

من الوجهة الاجمالية .. اعتقد ان وزناً كبيراً يضفى على الاسم. وللتأكيد على ذلك ان هناك مناسبات وان كانت ليست بكثيرة عندما يكون للاسم مغزاه وأهميته. كشهادة زواج، أو صك، أو نصب تذكاري بعيداً أن الاسماء في القصص لا أهمية لها.

هكذا، وعلى سبيل المثال، استطيع أن أكون وبالتأكيد «انطون دونات»، وستبدأ القصة: حوالي الساعة السابعة من اليوم الثامن من شهر شباط عام ١٩٧٣ .. سرت في طريقي لتهنئة رجل مسن بمناسبة عيد ميلاده.

كثير من الناس يعتقدون بانه عبر هذه الطريقة المباشرة من سرد القصة نكون قد منحناها ثقة أكبر، غير انه بالنسبة لي افضل اعداد قصة بمنحها حقيقة أكبر ولذلك تبدأ قصتي كالآتي:

عندما يستيقظ، تتمنى له زوجته الصحة التامة. ينظر الى الساعة الجدارية التي اشارت للتو الى الساعة الثالثة والنصف ويقول:

- حسناً .. عودي ثانية الى النوم!

يشعر بالنعاس هو الآخر، أو ربما لايشعر، ذلك ان من الصعب ان تحدد ذلك في فصل الصيف.

حوالي الساعة السادسة والنصف، يودع فتى من المخبز حقيبة من الخبز عند الباب، ويختفي قبل ان تستطيع ان تسأله حولها.

بعد ذلك تبدو السيدة كريشمار ورهطها من الاطفال الذين ينشدون اغنية ميلاد حديثة للاطفال، وتسلمه سبع عشرة زهرة جميلة مخضلة من الخشخاش والاقحوان والقوقحان.

وقبل ان تحل الساعة التاسعة يلوح رئيس البلدية على دراجته البخارية والشريط الجلدي يتقاطع فوق كتفيه، كان في العادة يمسك بحقيبته اما الآن فانه يحمل سلة من الهدايا وباقة من الزهور.

لايعرف السيد «هاندرياس صربين» تعليمات رؤساء البلديات، المتعلقة بايام الميلاد، لذلك وبمناسبة ميلاده الثالث والثمانين يتقبل التهاني الرسمية نيابة عن المجموعة دونما استغراب مفرط.

يتناول رئيس البلدية كوباً من القهوة ويأكل ثلاث قطع من الكمكة يكون خلالها قد تهيأ للحديث المناسب.

بمقدورك ان تكون سعيداً باحتواء مثل هؤلاء الاطفال، أو نظرائهم، ولكن وعلى اية حال يبدو انه غير قادر على ان يقلع عن هذه العادة.

وهكذا، بدلا عن ذلك .. يتحدث عن الحصاد في الوقت الذي تتوقع ان يتحدث رئيس البلدية عنه، الا انه حديث، ليس فيه اي

نفع الى هاند رياس صربين.

في الساعة العاشرة يأخذ اول المجتمعين طريقه نحو الحقل الممتلىء بنبات «الجاودار» بينما يجثم اربعة وهم ينتظرون على حافة الطريق.

وبعد الظهر، وحوالي موعد تناول وجبات الطعام الخفيفة ربما تكون المكائن قد وصلت الى التل.

سيذهب هاندرياس صربين الى هناك، ويجمع مقداراً ضئيلا من الحبوب ومن خلال شم الحبوب الطرية، يمكنك ان تتبين نوعيتها. ربما لايذهب الى هناك. فالصبيان الصغار الموجودون في المكائن سوف يضحكون عليه. اما بالنسبة لهم، فان الأمر واحد، فيما اذا نقلوا حصى أو حبوباً ثم ياتي اليه اثنان من اولئك الصبية. يعلوهما الغبار والدهان، أحدهما يضع قبعة، والآخر يمسك بيده شيئاً مبللا، مترعاً بالحبوب الرمادية الباهتة الومضان.

يبدو ان الجميع مرتبكون في كلامهم، وبالتمنيات الطيبة التي وفدوا من أجل ان يبلغوها. أخيراً يخاطبون بصورة مألوفة، وبحديث متدفق وباسترخاء يرفع قبعته مع سنبلتين من الذرة تحتها (عندما ينتفي الحصاد، فان هاندرياس صربين لايحمل مثل هاتين السنبلتين المحظوظتين من الذرة فوق قبعته الرثة من القش).

كان على الشيخ ان يبتلع بمشقة، فالجلد يكون أدق في سن الثمانين منه، في سن الأربعين، والاطفال يندمون الى حد ما، لانهم يكتشفون بالصدفة فكرة القبعة، الملآى بحبوب السنة الاولى، وسنبلة الحظ السعيد من الذرة.

لن يشربوا البراندي، لكنهم مسروروون بان يتناولوا ابريقاً من الفراولة والماء البارد من النهر.

وقبل الحادية عشرة بقليل. تعرّج سيارة سوداء على طول الطريق العالية من اتجاه بركة هاندرياس.

فيما مضى. كان هناك ممر صالح عبر الطريق العالية لاستخدام الماشية.

وكان الاثر واضحاً عليه، وحافاته مثل وسطه مكسوة بسجاد من العشب. غير ان التراكتورات والحصادات قوضته، وحفرت فيه تجاويف، وضغطت عليه لتجعل منه مستوى صلداً.

السيارة السوداء تترنح وتهتز وتتوقف أمام عمود اثري يعيقها.

يراقبها هاندرياس صربين بارتياب، من المحتمل ان باحثاً في متحف ينوي مرة أخرى ان يشتريه. يفكر مشدوداً الى نوبة مفاجئة من الغضب:

ـ سوف اكتبها في وصيتي بان هذا العمود الأثري يجب ان يوضع على قبري. يستدير حوله، حيث ليس هناك اعتزام على التقدم نحوه.

يخرج انطون دونات من السيارة حاملا باقة من الورود وصندوقاً صغيراً بينما يفتح هو الباقة. يلاحظ انها متعددة الألوان وسكرتيرته الجديدة لاتعرف بان انطون دونات يقدم دائماً. اما وروداً ياقوتية اللون، أو قرنفلا أحمر اللون. لم يكن لذلك أية اهمية في القضية، لكنه يجدها كريهة من ان قاعدة تخرق، على أثر نقطة ضعف انساني.

ان الاستقامة ووفق ظروف معينة، ربما يبتسم لها انطون دونات ساخراً، بيد ان نقاط الضعف الانساني تهاجمه ككائن حي، تلك التي كان ولعشرين سنة مضت، يعزو اليها طقوس «الروح» والشك المتعادل والقلب المحطم.

ان الكائن الحي، ومن خلال طهارة الورود، المتعددة الألوان، قد اجتاز تجربة التقلبات الخاطئة بهدوء، لكنها الآن تفرز نوعاً من المصير المر، الذي عندما يصل الى عقل دونات يدعه يتوقف في منتصف الطريق. وهنا تبرز ظاهرة معينة:

ان انطون دونات متردد بشأن تصويبات قراره الخاص. بالتأكيد انها لم تحدث احياناً، ولا منذ زمن طويل، ربما لحظة او لحظتين الى حين اطمئنانه مرة اخرى بان يتصرف بشكل صحيح في تهنئة الرجل العجوز: والد المكتشف الشهير، الذي ظل اكتشافه غير معلن لحد الآن.

كانت زوجة الشيخ تتكىء على احجار في المدخل المجاور. لم يعرف دونات بانها لاتستطيع رؤيته. انتقل الى تحيتها. تمد المرأة يدها اليه بدفء غريب وطريقة متماسكة، ثم تشفعها بابتسامة ودودة وبارعة، وتسأله من يكون. يبلغها باسمه ويبقى وجهه الشاحب، المتغضن. مفعماً بالثقة. وتقول له: «لابد انك احد اصدقاء ولدي. انني انتظره كل يوم» يجلس الشيخ على مقعد حجري صغير تحت شجرة الزيزفون. يهز رأسه صوب الحاصدات. التي كانت اثنتان منهما تتقدمان بحركة دائرية خلل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقل باتجاه حافة الغابة، من سفح التل.

انها لفائدة كبرى بالنسبة اليه، ان يكتشف ماذا تستهدف هاتان الحاصدتان تحقيقه بمثل هذه المناورة.

على اية حال، انه على قدر كاف من التهذيب، لكي يشرح للمهنيء الجديد. على من القى بنظراته، ذلك انه من الحماقة ان تكون السياقة بصورة منحرفة عبر حقل الحبوب في مثل هذه الحالة.

يبتسم انطون دونات. ياخذ منظاراً ويركزه على المكائن، ويناوله للشيخ. في البدء يحركه الشيخ بيد مرتعشة عبر المناظر الطبيعية، ثم يستعمل يده الأخرى، ها هو الآن يركز نظراته على احدى الحاصدتين، على بعد عشر خطوات منه، ويعرف السائق صاحب السنبلة المخطوطة من الذرة.

وبعد برهة، يلاحظ بانه من الجائز ان يكون هناك سبب لسلوكهم، في الوقت الذي لايبدو بانهم بلهاء يجازف بنظرة أخرى باتجاه القرية. يلاحظ الاطفال واقفين في ساحة المدرسة، ثم يعيد المنظار الى دونات ويقول:

- شكراً. ان شيئاً مثل هذا يعيد الحيوية للساقين!

يمنح هذا الجو فرصة لدونات، كي يقدم تمنياته الطيبة، والمنظار وباقة الزهور المتعددة الألوان. كان يؤديها بكلمات ودية، وبابتسامته الخبيثة المعهودة. يتعرف هاندرياس صربين من خلال ابتسامته وفي الحال يصبح متحفظاً. من جهة يسجل انطون دونات هذا التغيير بكل قناعة لانه نفس ما توقعه. من جهة اخرى يبدو خائباً، ذلك ان ماكان يأمله لم يحدث. كان يأمل بان الرجل العجوز قد نسي، أو انه أدرك القصد.

على اية حال، نسي هاندرياس صربين في الوقت الذي يجابه صعوبات مع الهدية لايدري كيف يفترض ان يتصرف.

يعيش والد دونات على بعد قريتين وفي بعض الأوقات يشتغل عامل بناء وليس هناك شخص واحد قد سمع بانه اعطى ابنه منظارين.

اذن. لماذا انا؟.. أو ان الحكومة قد ارسلتهما. ولكن لماذا الحكومة؟ لايعرف هاندرياس صربين لمن يقدم شكره على الهدية. ربما تبتغي الحكومة الحصول على العمود الاثري اذا كانت القضية هكذا، فسوف اقذف بالمنظار فوق رأس دونات.

اخذت الفكرة الأخيرة تهدىء من روعه، وعاد من جديد سيد الموقف، وراح يسترخي ويرفع المنظار الى عينيه ويراقب الحاصدات، ترتفع غمامة كثيفة خلف احداهما. وبعد بضع دقائق تختفي الماكنة الزرقاء الجميلة في خضم سحابة رمادية حمراء.

يبتسم هاندرياس صربين بوهن. تبقى رقعة الأرض المحترقة.. رقعة محترقة.

يلاحظ ذلك ويضيف: كان عمري حوالي عشر سنوات عندما زرع جدي ثلاث أو أربع اشجار من التنوب وبضع شجرات من البتولا هناك، لكي يستظل بها قليلا اثناء موسم الحصاد.

ليس هناك الآن ظل في الرقعة المحترقة، منذ ان اقتلع الرئيس التعاوني الاشجار مع المخزون من البضائع والمواشي قبل عام بيد ان انطون دونات يرى الظل فوق وجه الرجل العجوز.

وهكذا تتخذ هذه الكلمات القليلة شكل اللون الأكثر ظلمة من الحزن.

ان لم تكن اتهاماً، فهناك كان حقلنا حيث كان بمقدور كل انسان ان يذهب هناك. كان حقلنا لمدة خمسين حصاداً.

وانت، ياانطون دونات، سلبته مني.

يتغير الآن وجه الشاب، وتأخذ الابتسامة مظهراً وعظياً، وصرامة جامدة، ومن ثم يجد انطون دونات نفسه تحت تأثير افكار سبق ان تخلى عنها من قبل، وان وجهه يخضع لتبدلات جديدة.

تعود الابتسامة بشكل ارق، لانه يدرك بان رجلا في الثمانين من عمره لايستطيع ان يرى العالم بعيني شاب في العشرين وان المرء يجب الا يبدي الصبر تجاه كبار السن فقط، بل احترام أعوامهم مهما يبدون اليوم من اللاعقلانية وضعف القدرة على الاستيعاب.

من الجائز، ان أخطاء هم كانت جزءاً من الثمن الذي كان يجب أن يدفع في سبيل معرفتنا الكبرى، في الوقت الذي نعرف اليوم، كيف انها كانت غير مجدية يبتسم ويفكر: اذن كان هذا السيد قد بلغ من العمر ثلاثة وسبعين عاماً بالمقارنة مع تجارب الثلاث عشرة سنة الاخيرة، ترى كم يبدون صغاراً وسطحيين عندما نحكّم المعايير مع هاتيك السنين من الكفاح في سبيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البقاء ومع ذلك فاني لأشعر بالأسى نحوه وانه لأمر مشين، وبعد ثلاثة عشرة عاماً لما يزل.. تبدو على وجه انطون دونات ابتسامة من القناعة العريضة.

ينبغي ان اقول بكل تجرد وموضوعية بانني كنت جدياً. كانت القرى الممتدة على طول «ساتكولا».. حدودي. كان عملا شاقاً بالنسبة لنا.. التعامل مع تلك العقول المتحجرة كان فوغنر يصرخ مثل كلب مقيد، اثناء توقيعه في اليوم الرابع حيث كان آخر واحد منهم.

امرت باحضار قنينة من شراب الشنابس الهولندي من المخزن.. بكل سرعة.

عندما كانت القنينة فارغة اخذ فوغنر يغني بينما كنت اصرخ من الانهاك. نمت ثلاث ساعات بمشقة خلال الايام الاربعة الماضية.

واليوم عندما اسال فوغنر عنها، يدعي باننا لم نشرب معاً. انه اليوم مدير قطيع مؤلف من الفي رأس من الماشية، تربّى من اجل لبنها. انه رجل كفء في عمله.

نمت فوق سريره. خلال فترة الفطور لاحظ نجيب انني قد نسيت صربين العجوز في الخارج. حين تنسى أولا تنسى فان الذاكرة مستقلة عن التحكم وليس هناك حصانة أو مناعة يمكنها ان تصون الانسان منها. انها تحفر ذاتها في عمق كل التساميات. انها تنبجس بصورة فجائية وبدون سبق انذار. ليست هناك اية حماية من الذاكرة مطلقاً حتى ولا بالنسبة الى انطون دونات.

يبدو شاحباً بفعل تأثير السمرة التي تركتها الشمس خلال عطلته، وابتسامته تتلاشى. يعرف ان الرجل العجوز كان غير قادر على الاقتراب من الحقيقة، لانه، انطون دونات، وقف حائلا دونها.

ان ما يدرك بالحواس - الحادث، الحدث العابر، الحادثة البسيطة أوكيفما تكون - يفلت هارباً، وليس هناك أحد يسأل عنه. ثم أصل.

عندما وصلت كان الرجل العجوز في الحديقة يزرع الفاصوليا. كنت اشعر بدوار. خلال ساعة ينبغي ان اعود الى جماعتي لاعمل الحساب النهائي.

خططت ان ابدأ بنكتة:

- لم تقل ايها العم، بان الفاصوليا افضل من الرصاص اتبعتها بضحكة قصيرة لاشجعه أو لأمثّل دوراً لامغزى له لما يستتبع ذلك.

لم يكن بالطبع عماً لي. انها عادة قروية ان تخاطب الناس المسنين في مثل هذه الحالة. لم يشعر الرجل العجوز بما يماثل المزاج، بالاضافة الى انني وجدت صعوبة في اطلاق النكتة ترى أي جواب يفترض ان يقوله؟

اغضبني صمته. فكرت كم كان يتسم بالعناد. ما اسرع ما نعلن بان الناس الذين يرفضون الرقص على نغمتنا. عنيدون!

قلت: لا أريد ان اجعلك تواصل عملك اليومي اليسير. اننا قد انجزنا اموراً عظيمة، لذلك فانت لاتشتكى فيما بعد بانه ليس هناك أحد يحزن عليك.هذه هي الاستمارة. وهذا هو القلم.

اعطيته التعليمات الرسمية (التي ليس لها تاثير مطلقاً) وحقيبتي اليدوية لكي يكتب عليها. اخذ الاستمارة وقرأها على مدى الذراع ثم اعادها ثانية الي.

- انني رجل مسن تماماً بالنسبة لذلك. وكذلك زوجتي.

- ليس هناك رجل مسن تماماً بالنسبة للاشتراكية. اعتقد انني رفعت صوتي الى حدما حينما ذكرت الكلمة الأخيرة. كان يراقبني كما لو كنت صورة.

- أأنت ابن دونات؟.. اليس كذلك؟.. واستمر في القول كما لو انني لم اقل كلمة اذن.. يجب ان تعرف.. انني قد أجّرت ارضي.

بالطبع كنت اعرف عن هكتاراته الثلاثة فقد يزرع نصف هكتار بنفسه وبدون الرقعة المحترقة، قليلا من اشجار الزيزفون عليها.

قلت له: اننا نستطيع ان نحل كل هذه الأمور فيما بعد، وكل ما نحتاجه الآن توقيعه على قصاصة ورق، تشير الى انه سيسهم من جانبه.

تطلع الي ثانية بتلك النظرة الغريبة. أخذ جلد راسي بالخدر. خلعت قبعتي الجلدية. راح يستدير ويمشي ببطء نحو داره، لم يكن متعثراً، لكني وجدتها الآن، انها كانت حالة حزن. دخلت اثره. وفي سري الا اخضع للين. كان ذلك احدى المبادىء الأساسية. وبدون ان يستدير الى الوراء قال: «لم اقل انك يجب ان تأتي الى داري»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتقد ان وجهي قد احمر من الغضب وقلت: «الاشتراكية لاتتوقف عن الحد الأدنى من المدرك.. ايها الرجل العجوز!»

شاهدت الصور الفوتوغرافية في احدى ادراج الخزانة وفكرت ملياً مع نفسي: آه.. حسناً.. انه ذلك الرجل العلمي المعجب بنفسه. والابنة التي هربت بطريقه غير مشروعة الى الخارج وتزوجت رأسمالياً. اذن كان بسبب كاتجا والصبي الميت فقط، ذلك انني لم اقل شيئاً.

اخذ الرجل العجوز ورقة وادوات كتابة من الخزانة وسجل باختصار بعض كلمات، ثم خطا نحو الخارج مرة اخرى ورفعها نحوي لكي اتبعه، أو امكث في الغرفة. تبعته. ذلك مبدأ ايضاً: لاتدعه يغرب عن النظر!

فتح باب المطبخ وقال: «دعينا نذهب يااماريا» خرجت زوجته ماريا من المطبخ وبدأت بتحيتي لكنه لم يدعها تكمل. أخذ بيدها وقادها الى حظيرة الماشية وقال« خذ البقرة»، وامسك بقصاصة الورقة بين ابهامه والأصبع الوسطى كنت اقف هناك كما لو انني لم اكن حاضراً.

سحبت المرأة.. البقرة، النظيفة على الرغم من كبرها.. الى خارج الحظيرة اخذ الشيخ السلسلة ووضعها مع قصاصة الورقة في يدي في آن واحد.

بكثير من الاغلاط الاملائية. كتب على قصاصة الورق، اننا نستطيع ان نتملك قطعة ارضه وبقرته، باستثنائه هو لانه رجل عجوز.

قالت المرأة: «لقد خبأنا اباك عندما كان الجنود يبحثون عنه». كانت تتحدث عن شونر، احد افراد الشرطة العسكرية خلال نيسان ١٩٤٥ كنت اعرف بان شورنر انقذ والدي من الشنق لكن ما هي الصلة بين تلك الواقعية وما يجري الآن؟

اخرج انطون دونات منديلا من جيب في صدره.

يبدو اننا في الغالب نربط عاملا بآخر، معتمدين فيما اذا كان يتماشى أو لايتماشى مع مشاريعنا او اهتماماتنا او خططنا. ان الاعتباطية تختزل كثيراً من الجهد، وتنتهك واحداً من المبادىء الجوهرية لسلوكنا!

اخذ يمسح العرق المتصبب من جبينه. يلاحظ احد سائقي الحاصدات ذلك، ويضحك بطريقة ودية وطفولية.

اما الحقل الذي تحوّل الى رماد بسبب الحريق، فقد هجر الآن حتى ان المرء يستطيع ان يعد أوراق النبات المتبقية فيه.

يتطلع هانـدرياس صربين من المنظار ويرى ثعلباً قد اتخذ له مهجعاً هناك، الامر الذي يعطي جوابا للتساؤل عن سر اختفاء ديكين صغيرين، ثم يدمدم الرجل العجوز بحنق.

يحاول انطون دونات ان يجبر نفسه على الابتسام أو قول كلمة مرحة لرجل الحاصدة، غير ان كل الاشياء التي كانت في ذهنه هي التي ينبغي ان يقولها في تلك المناسبة:

«ذلك حق ايها العم. كل تلك الأمور لها ما يبرر فعلها للسبب الذي من أجله تراني هنا. دعنا اذن نتكلم عن والدي وعنك، عن الماضي والحاضر»

من المحتمل، بل من المؤكد انني فهمت بان المزرعة التعاونية، الواقعة في ساتكولا لم تكن بحاجة الى اثنين من الرجال المسنين ولا الى بضعة الاف من الأمتار اذا لم تكن هناك طريقة اخرى لتدبير الأمر. ولأنني ظننت بانهم كانوا يحاولون تحطيمي عن طريق عاطفة التباكي. قلت بخشونة:

- لاشيء هناك تفعله، للتعامل من خلالها، وقفت هناك، وفي يد بقرة بسلسلتها، وفي اليد الأخرى قصاصة ورقة بلهاء بينما انسحب الاثنان الى داخل المنزل.

بادرت بقفزتين، ووضعت قدمي بين الباب والعتبة. ضحكت بوجه الرجل العجوز وقلت وصدري يجابه صدره: «ليس معي.. ايها الرجل العجوز».

كان ضعف عمري، ولم يكن اطول مني، ولا أقوى، ولكن مع ذلك فقد دفعني الى الخلف بهدوء بوصة اثر بوصة، دون ان يرفع يديه. وعندما حاولت ان أرفع قدمي اغلقت المرأة الباب. كان القفل يطقطق مرتين، وسمعت الرتاجين يزلجان. سال لعاب البقرة على حقيبتي اليدوية، فركلتها برفسة، كنت قد اخفقت في ان اوجهها للرجل العجوز، ثم نشفتها ووضعتها على كومة من الخشب ولمحت الرجل العجوز يختفي في ركن من المنزل ربما لانه لم يستطع ان يفر مني.

اخرجت الاستمارة القانونية المعدة لهذه المناسبة ثم تبعته. لقد نسيت بان هناك باباً خاصاً يستعمل خلال الصيف فقط، في الجانب الآخر من المنزل الذي يربط بين المطبخ والحديقة.

استطعت سماع هذا الباب يغلق ايضاً، ويزلج.

اصبحت خارج المنزل.. وفي موقف احمق، ومهمتي بالنصر الحاسم لم تتحقق. كلا! يتأمل انطون، لم تكن كذلك، او على الأقل لم تكن العنصر الضروري. يعرف انه لايستطيع ان ينكص في مواجهة نفسه ـ ليس في الحقيقة مواجهة نفسه، ذلك أمر غير سليم، ترى ما هو الصواب؟

يدرك بان تلك الأمور التي لايقدر ان يمنحها اسماً مرتبطة بالسبب الجوهري لقراره في ذلك الوقت. بارغام الرجل العجوز على التوقيع على قصاصة ورقة انطون دونات.

لذلك تركت التقنية تضطلع بالمهمة، على شكل مكبرات الصوت والانوار الكشافة وعبر ست عشرة ساعة، كانت الموسيقى والأوبريتات الغنائية والمارشات العسكرية وأغاني المعارك والاغنيات الشعبية الشائعة قد اقتحمت المنزل، المغلق، الصامت.

اما أنا فقد حشوت مسمعي بالقطن بصورة محكمة وكنت اوجه السؤال كل ثلاثين دقيقة «أيها الفلاح صربين هل تعتقد حقاً بان الاشتراكية ستتوقف عند حدود عتبة الباب الخارجي؟!»

كانت البقرة قد اصيبت بالاهتياج الشديد، وراحت تعدو في الاحراش وفي الليل.. انطلقت حزمة من الأنوار الكشافة، بحيث لم تترك نافذة مظلمة واحدة استمرت الموسيقى دون انقطاع لمدة ست عشرة ساعة، بينما كنت امضغ بعض حبوب من البن.

بعدئذ.. كنت اتلقى توبيخا عنيفاً كي اوقف الاجراء حالا. وخلال تلك الليلة اكتشفت بان والدي اخذ على عاتقه، ان ينقذ هاندرياس من انتصاري الكامل.

سألت عن ذلك، فصرخ بي من انني كنت خبيثاً ثم بصق امام قدمي. لم اتكلم معه ثلاث سنوات. اكان ذلك بسبب اهتياجي الحاد، ليتهمني بالتصرف طبقاً لمبدأ عزاه الى الخبثاء الذي يقرر: الغاية تبرر الواسطة؟ او بسبب ما اذا كان الرجل العجوز قد وقع خلال الست عشرة ساعة وليس هناك أحد ليزن نجاحي من الوجهة الاخلاقية؟!

ربما ان العنصرين كليهما لها ضلع بذلك. بل اكثر من أي شيء آخر. كنت ضجراً بسبب كوني أحمل بقوة، ليس لتقدير نجاح افعالي، بل للمسؤولية الاخلاقية لطريقة تصرفي.

في هاتيك الأيام.. رفضت الاصغاء الى افكار اخرى. اما اليوم فاني افكر بها بطريقة اوباخرى.. لااقول: اني، انطون دونات، قد اثمت قبل ثلاث عشرة سنة خلت، في هذه البقعة من الارض، ومن هذا الرجل وان بعض الناس يقول: انها فترة طويلة منسية. اني لااقول فقط: سأحاول ان اكتشف على سبيل المثال، اي قول يجب ان نستبد له تجاه ذلك الرجل الماكر، أو غير الماكر.

لست ابحث عن صيغة اخلاقية تجريدية. أظن ان من الأمور الصبيانية ان تحاول تقليد نبي ووصاياه الالهية المقدسة، غير انني احسب ان الأمر سيكون افضل لو اتيح لكم ان تحظى باحداها لتتلاءم الى حد ما مع ما يلي:

يجب ان تجل اباك وامك، بحيث انه لاحبّة من الخبرة ولا ذرة من الحكمة يمكن ان تتبددا.

ربما يلزم ان تعد بصيغة مختلفة لكنها على اية حال ينبغي ان تصاغ بكلمات بمثل تلك الطريقة، التي توجب بانني سبق ان رأيت وفي ذلك الوقت الارتباط الطبيعي بين عائلة صربين خلال نيسان ١٩٤٥. ومهمتنا في نيسان ١٩٦٠، وبعد ذلك فقط لن يتهمني الرجل العجوز. اليوم: بانها كانت قطعة من ارضي لمدة خمسين حصاراً وقد سلبتها مني.

لم يفكر الرجل العجوز، هاندرياس صربين بها، ولو باهتزازة ذهنية واحدة. كان يفكر بالثعلب، ذلك النذل، وسارق الدجاج. كان يفكر بالمدرس الشاب «شفيد» الذي كان في نهاية العشرينات قد تصرف بشكل يبعث على الازدراء مع ابنة الخباز في احدى حقول الذرة، بالقرب من اشجار التنوب، في الرقعة المحترقة من الارض، ثم استلقيا نائمين على بطانية، مع ملابسهما الملفوفة بمهارة الى جانبهما.

وكان هاندرياس صربين قد اكتشفهما، عندما بدأ بحصاد الذرة، حيث وقف وراح يشحذ منجله صارخاً بكلمات نحو الاطفال في طرف الحقل، ورأى من زاوية عينه كيف ان الاثنين ركضا مثل ادم وحواء وهما يخرجان من الجنة. كان المعلم قد قتل هو الآخر خلال الحرب.

ثم تذكر بانه قد عزم على ان يحمص بعض فطائر البطاطس

ARCHIVE

المحلاة وقت الظهيرة. كان يريد ان يحمص عدداً كافياً لاولئك الذي يعملون في الحاصدات. ربما كان عليه ان يحمص كمية اضافية اخرى لـ «كاتجا» التي قد تأتي ولو انها لم تكتب له.

خلال تلك اللحظات.. كان يتأمل طويلا: ماذا ينبغي عليه ان يتصرف تجاه حامل المنظار، بصرف النظر لاي اعتبار، ما اذا كان يمثل الحكومة او لايمثلها.

على اية حال، لايبدو انه يريد العمود الأثري. غير انه الآن لديه فكرة. ينهض من مقعده ويطلب الى دونات ليأتي.

يأخذ انطون دونات باقة الورد. يرى سلة تتكىء على الجدار. يملىها بالماء ويضع الزهور فيها.

تقول المرأة التي تجلس بالقرب من المدخل:

ـ كل انسان ينبغي له ان يشرب من مائنا. ان له طعماً لذيذاً اليس كذلك؟

يدرك انطون دونات، بانها ضريرة أو على الأرجح كفيفة البصر الى حد ما، ويقول ان طعم الماء لذيذ حقاً.

تمسك المرأة بالزهور وتدنيها قريبة من عينيها تماماً تصبح الآن قادرة على ان ترى بانها صفراء ولها حواشي حمراء ثم يقول:

ـ كنا نمتلك مثل هذه الزهور في حديقتنا، غير انها تجمدت خلال فصل الشتاء المنصرم. اكثر الماضي القريب يتلاشى في عقل المرأة العجوز، لم تزهر الورود الصفراء ذوات الحواشي الحمراء في حديقتها منذ تسع سنوات.

يقف هانـدرياس صربين على العتبة ثانية ويتحفظ. ومرة أخرى لايعرف ما اذا كان يتصرف بشكل صحيح. ليس مهماً ما اذا كان ابن دونات وزيراً او من هذا القبيل،

يهديه احدى السنبلين المحظوظتين من الذرة، التي تشير الى اتجاه الحاصدات، ويقول:

لقد جلبوا لي الآن اثنتين منهما.. خذ واحدة. لم يصدق ان اثنتين من سنابل الذرة، يمكنهما ان تفعلا ذلك.

لايحتاج انطون دونات الى صيغة محظوظة. انه يتقبلها كما لو كانت زخرفة. كانت السنبلتان من الذرة تزينان القلم الموجود فوق مكتبي. لم تكونا رمزاً سعيداً. انها مجرد هدية من رجل عجوز، تصرف مرتين، لان يكون مختلفاً، عما فكرت به أن يكون.

● ولد الكاتب الألماني التقدمي جوريج بريسان عام ١٩١٦ في «راكلفيتز» اسهم بقسط جليل في المقاومة البطولية خلال فترة الحكم النازي.

من عام ١٩٣٧ الى ١٩٣٨ هاجر الى جيكوسلوفاكيا وبولندة وعند عودته الى المانيا سجن في مدينة دريسدن من ١٩٣٨ الى ١٩٣٩ وعند نشوب الحرب العالمية الثانية أجبر في بدايتها على الخدمة في الجيش الهتلري.

يعتبر بريسان من أبرز الكتاب الألمان في ميدان القصة القصيرة والرواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

الجهة الخامسة

ثامر معيوف

روايات قادسية صدام

دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد.

شعر

محمد آدم

أشياء صغيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمل

إنهُ الرملُ،
يَلْمَعُ
متقداً،
تحتَ وَهجِ الجرُوحِ،
ويبرقُ،
من رهجِ الذكرياتِ
أنظروا،
كم تكونُ الرمالُ
مغامرةً
تجمع الشرقَ بالغرب،
والغربَ
بالشرقِ؟

آه،
كم يكونُ الندى
خالعاً،
سترةَ العشبِ
مرتدياً،
شكّةَ الحربِ،
كاشفاً
صدرَه للحديدِ
المخضَّبِ
بالموتِ
منتمياً
للمعادنِ،

اكثر مما يكونُ لهُ
الرملُ
عشّاً،
تحطّ عليهِ العصافيرُ
ثمَّ تنامُ،
وتحلمُ بالبحرِ
والسفرِ اللؤلؤيّ
آنظروا
إنّه الرمل،
كانَ دماً،
يتناثرُ فوقَ التويجاتِ،
بعدَ آلتقاءِ البنادقِ
بالعشبِ،
هل كانَ
رملاً؟

مزج

المرأةُ
تعطي مقودَها،
للرجلِ البنّي،
الرجلُ البنّي
يخصّفُ،
أعضاءَ المرأةِ
بالوردِ،
فهل تعطي المرأةُ
ثوبَ قطيفتِها،
للرجلِ
الأخضرِ؟
أم يعطي الرجلُ البنيُّ
رداءَ اللونِ إلى البحرِ،
ويرحلُ،
صوبَ جزيرتِهِ؟
الرجلُ الاخضر،
يَسّاقطُ،
فوقَ الجسرِ الممتدّ،
ما بينَ القدمين
إلى تاجِ
الرأس.
والمرأةُ،
تَسّاقطُ،
مابينَ الغيمة،
وخيوطِ الفجرِ
فهل تخرجُ شَمسٌ
من قلبِ
المرأةِ؟
أم يخرجُ طيرُ الرغبةِ،
في زِيِّ طرادٍ
جبلي؟
قطعانٌ،
من ثلجٍ أبيض،
تصّاعدُ
فوقَ ضواحي
الوقت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثنائية

ها هوَ القُنفذُ البَشريُّ
يُعَرِّضُ،
أعضاءهُ للنهارِ،
ويُطلقُ أفخاذَهُ للرَّذاذِ،
الذي يَتَصَبَّبُ،
من قطْرةِ الجسدينْ
اللذينِ
يغوصانِ
في بقعَةٍ،
لامتزاجِ الرحيقِ
المُقطَّرِ،
بالبتلاتِ الّتي تتعَرَّى
على شهقاتِ
الخُيولِ،
التي تتراكَضُ،
فوقَ السُهولِ الفسيحةِ
والغيمِ.

يبدأُ طيرُ الحدْأةِ،
في الرقصِ،
على جسَدينِ
اثنينِ
يغوصانِ،
إلى قاعِ الخُضْرةِ.

طلْقة

الطَلْقَةُ
تتْبَعُ صوتَ الطَلْقَةْ،
ثُمَّ تُحَوِّمُ،
فوقَ حَوافِ الأشْجَارِ
الخَضْرَاءِ،
فتنفجرُ الخُضْرَةْ،
والطَلَقةُ،
إذْ تتبعُ
صوتَ الطلقةِ،
تكشِفُ عن عُرسٍ
دمَويٍّ،
تنشجُ إلى نصفينِ،
فنصفٌ للطفلِ المُتمايلِ
فرحاً،
- والوردِ -
ونصفٌ للضوءِ الساقطِ،
فوقَ العُشبِ
البريِّ،
وأعشابِ البحرْ
والطلقةُ
- إذ تتشاظى
تأخُذُ شكْلَ الموتِ
المُتساكبِ
بغتْةْ.
هل كانتْ هذي الطلقةْ
آخرَ ما
يكتُبهُ الانسانُ
على الارضِ،
أم كانتْ
شكلُ بنفسجةٍ
مُحترقةْ؟

وليد أبو بكر

القصة القصيرة في الكويت

قراءة في المضامين

- ١ -

يختلف التاريخ للأدب عن القراءة النقدية له. فالتأريخ تشغله مسألة الاحاطة، من البداية حتى اللحظة التي يحددها الباحث، وهو لذلك يهتم ببعض التفاصيل، التي تعتبر جزءاً من مهمته، مثل تفاصيل الريادة، وتتبع البدايات، ومتابعة المساهمات مهما كانت صغيرة، والتحقق من دقة الأزمنة. وغير ذلك من الأمور. أما القراءة النقدية فهي لا تهتم بكل هذه التفاصيل، الا بقدر ماتضيف إليها، كقراءة إنتقائية، تبحث عن تفاصيل المادة التي تركز عليها، عبر ماتتابعه من نتاج أدبي، مسقطة من ذلك ما أدخله التاريخ، اذا كان لا يحمل سمات النتاج الأدبي، أو لا يشير الى المادة التي تركز عليها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شك أن القراءة النقدية تملك مساحة واسعة تختار منها بدءاً من الدراسة الفنية للمادة التي تقرأها، وانتهاءً بالمضامين المتنوعة، التي تطرحها هذه المادة، مروراً بالاشكال، والاهتمامات، والرموز، وانعكاسات هذه الرموز على الواقع. والقصة القصيرة في الكويت تملك هذه المساحة الواسعة التي يستطيع النقد الأدبي أن يختار منها، ولكنها، وان حظيت بالدراسات التاريخية الموسعة - التي أعطى بعضها اهتماما ما للدراسة الفنية، أو قراءة المضامين - لم تحظ بالكثير من الاهتمام النقدي، في التفاصيل التي تطرقت اليها هذه القصص، أو التأثيرات الواقعية والاجتماعية فيها. ولا شك أن تجربة القصة القصيرة في الكويت، تحتمل دراسات عن علاقتها بالبحر، لغة وتأثرا، وعن الموروث الشعبي فيها، وعن الزمن، وعن القضايا الاجتماعية، وموضوعات أخرى كثيرة، تتفرع إليها الدراسات الأدبية الحديثة.

- ٢ -

وإذا كانت أول قصة قصيرة قد نشرت - بقلم كويتي - في أواخر العشرينات، فان الأربعينات من هذا القرن هي التي عايشت عددا من التجارب القصصية، المتفاوتة شكلا ومضمونا،

وهي التي أبرزت بعض الأسماء التي ارتبطت بهذا الفن، سواء تفرغت له، أو انشغلت عنه باهتمامات فنية أخرى لكن الدراسات الفنية، التي تابعت هذا النتاج، لم تعطه شيئا من المميزات التي تتجاوز الريادة، وهي قضية لا تعني كثيرا في القراءات النقدية، خاصة وأن هذا النتاج لم يكن بالقوة المؤثرة، ولا بالحجم المؤثر، الا من خلال بعض الاستثناءات، التي استمر عدد قليل منها وتطور، بينما توقف الاخرون عن المشاركة، بعد تجارب بسيطة، لم تصل في مستواها الى مستوى نظيراتها في الوطن العربي، في ذات الزمن، لأسباب ليس من الصعب الوصول اليها، تتعلق بثقافة المجتمع المتواضعة في ذلك الوقت، وببعده عن التجارب الفنية الأخرى، التي كانت مستجدة - أيضا - في المجتمعات العربية.

ولأن المجتمع الذي صورته محاولات القصة القصيرة في بدايتها، كان مجتمعا يميل الى التجانس - خاصة من خلال النظرة العامة اليه - فان هذه القصص لم تسجل ماهو أوسع من الصورة الواقعية لهذا المجتمع تسجيلا بسيطا، قد يفيد في التعرف على صورة هذا المجتمع، دون أن يفيد في اعطاء صورة فنية للقصة، باستثناء بعض التجارب القليلة، مرة أخرى.

- ٣ -

وقد استمرت بعض التجارب القصصية القديمة - ومازالت - في الفترة التي تفجرت فيها مواهب حديثة في القصة، كانت شرارتها الأولى على يد عدد من الشباب الذين اطلعوا على هذا الفن، من خلال ما تدفق على المجتمع - بعد اتصاله بما حوله - من تجارب حملتها الكتب والصحف المتخصصة، واهتمت بها الصحافة الحديثة التي بدأت نهضتها تتضح مع أوائل الستينات، لتجتذب المحاولات الكثيرة، التي قدمت اسماءً كثيرة، لم



د. سليمان الشطي

تستطع النسبة العظمى منها أن تستمر لأسباب عديدة، بعضها يعود الى اكتشاف أصحابها - مع مزيد من المعرفة - أنهم غير موهوبين في هذا الفن، أو أن قدراتهم الفنية تستطيع أن تبرز في مجالات أخرى، كالمسرح (الذي اتجه اليه صقر الرشود وحسن يعقوب العلي وعبدالعزيز السريع) والشعر الذي اتجه اليه محمد الفايز وفاضل خلف، من جيل الرواد)، ليبقى لفن القصة عدد من الكتاب الذين واصلوا، والذين ظهرت موهبتهم بعد ذلك، فصارت القصة القصيرة وسيلتهم الأساسية في التعبير، خارج نطاق بعض الدراسات الأكاديمية التي شغلت بعضهم، وكانت لها أهدافها الأخرى.

هؤلاء الكتاب، هم الذين يشكلون جيل القصة الفاعل الآن، لأنهم يستندون في ممارسة هذا الفن الى فهم مجتمعهم، يضاف اليهم واحد من جيل الرواد، غاب عن هذا الفن طويلا، ثم عاد إليه، مطورا أدواته بما يناسب ما وصل اليه فن القصة القصيرة من تطور، وهو الكاتب فهد الدويري.

- ٤ -

إن ما قدمته الكتابات القصصية الحديثة للمجتمع، تصويرا، ونقدا، ومحاولات تنبؤ، هو الاطار الذي تدور حوله هذه القراءة في المضامين. وبسبب إتساع هذا الأطار، فان الاتجاه إلى الانتقاء سيكون أمراً لا بد منه وهو انتقاء يلتزم بما أصدره الكتاب من مجموعات قصصية، تحظى بالاحترام النقدي، بالرغم من أن هذا الاختيار سيظلم بعض التجارب التي لم تجمع، كما أنه سيختصر تجارب هامة، لا يتسع الاختيار لها في دراسة قصيرة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهي تجارب وجدت حظها في دراسة موسعة ستصدر قريبا في كتاب.

والمنهج الذي تسير عليه هذه الدراسة، هو المنهج الذي يتابع التغير الاجتماعي الذي صورته القصة القصيرة، من خلال رموزها الأساسية في الكويت الان، وهي لذلك تبدأ بمتابعة حياة البحر في القصة القصيرة، وانعكاس هذه الحياة، بما حملته من علاقات، على المجتمع الجديد، الذي جاء بعدها، وما تسببت فيه من صراع، داخل هذا المجتمع، وهو صراع حمل معه الكثير من الظواهر السلبية، والظواهر الايجابية، بالاضافة الى مظاهر الاحتكاك الثقافي التي حاولت القصة أن تتابعها، من خلال تأثيرها على سلوك الافراد، وعلى السلوك الاجتماعي العام بعد ذلك، باعتبار القصة القصيرة من أقدر الفنون على التعبير عن المجتمع الذي تعايشه.

- ٥ -

لقد اتجهت عين القصة القصيرة - الحديثة - الى الماضي لتصور علاقاته، لأنه مازال ذلك الماضي القريب الذي هاجمته ظروف جديدة جاءت مع الثروة، فهزت أركانه المادية بعمق، دون أن تستطيع تغيير أركانه الاجتماعية، وقيمه وأعرافه، بالسرعة ذاتها، فظل ذلك الحنين إلى الماضي يتسرب من ثنايا القصة التي استقت مادتها من حياة البحر وعلاقاته! حتى وهي تتلمس الجديد الذي يدخل المجتمع، وترى فيه بشير خير في اتجاه، لكنه يزرع الخوف في اتجاه آخر.

لقد نظرت القصة القصيرة في اتجاه البحر من وجهتي نظر متعارضتين: كانت الأولى تعامل الماضي بنوع من الانحياز الذي يتجه إلى ادانة الحاضر، ويتمسك بقيم الماضي بشكل تقديسي، بينما كانت الثانية ترى في الحاضر واقعا جديدا، على المجتمع ان يقبله، شريطة أن يقيم بينه وبين الماضي حوارا يتيح نوعا من الانتقال التدريجي الذي يحفظ من عثرات القفزة السريعة.

لقد بشرت قصة (سليمان الشطي) (الشيء الجديد) بما هو قادم، بعد أن صورت قصته السابقة لها زمنيا (الدفة) ماكان قائما، ثم عاد وأكد وجود الحاضر الجديد الذي يحتاج إلى تكيف القديم أو موته، في قصته (الهاجس والحطام) وهي عن بناء قديم رأى البيوت التي تعب في بنائها تقضم، فمات مع هدم آخر بيت. وحين تعرض سليمان الخليفي لهذا الموضوع، في قصته (صناديق) خلق حوارا واعيا بين الماضي والحاضر، من خلال شخصيتي الشاب والعجوز، فخلق بالتالي نوعا من التواصل بينهما، ليعتبر الحاضر امتدادا للماضي واثراء جديدا له.

ولأن الحاضر - من خلال الانشغال بالثروة - خلق بعض السلبيات، فقد ركزت القصة القصيرة على هذه السلبيات، بقوة، لكن ليس بهدف احياء الماضي، وكانت قصة ليلى العثمان (رحلة السواعد السمراء) نموذجا لهذا النقد - المقارن - الذي اختارت له البحر - بعد أن صار للترويح - مكانا، وخاتم الرباط الزوجي موضع بحث، لتوحي الى القارىء بانطباع يؤكد جرأة جيل البحر، في مقابل لا مبالاة الجيل الحالي. وقد كان نقد الجيل الحالي قاسيا في بعض القصص، لكنه جاء بهدف توجيه هذا الجيل، لا بهدف تقديس الماضي، والدعوة إلى العودة اليه.

- ٦ -

وحين تدخل القصة في التفاصيل الاجتماعية، فانها تختار الأسرة - في الغالب - ميدانا لأحداثها. ولأن الأسرة هي مملكة الأب، فان الجيل الجديد، بعقليته التي ازدادت تفتحا، صار يضيق بالسلطة الأبوية، التي تحمل الكثير من السمات التي تميز الرجال في مجتمعهم، وخاصة في علاقاتهم مع النساء، وهي علاقات تحكمية، غالبا ما تميل الى الشك، عند الاحساس بخروج المرأة عن الحدود المرسومة لها في العرف القديم.

وقد صورت قصة (الشرخ) لمحمد العجمي حساسية هذه العلاقة، عندما قدمت رجلا - عصريا - في لحظة شك بزوجته التي يحبها، لأنه نسي مكانا اتفقا على اللقاء فيه، مما جعله يحس بالشرخ الداخلي - التاريخي للرجل - الذي لم يستطع أن يلغيه. وهذا الشرخ يتسع في قصة وليد الرجيب (مازال الجهاز يدور) حتى يصل الى القتل، بسبب شك - في سلوك المرأة - لم يثبت. وهو ما وصل اليه الشرخ أيضا في قصة (عصرية خميس) لسليمان

الخليفي ، من خلال شك ثبت .

ان إحساس الرجل بأن المرأة قد فرطت بما يعتبره شرفه الشخصي - لاشرفها - غالبا مايكشف عن عقدة الرجل في حقه بالتميز والسيادة، والحرية الشخصية أيضا، مهما حاول أن يخفي هذه العقدة. والمجتمع - ككل - يحرص على هذا الشرف، ويحارب الخروج عنه، من ناحية المرأة خاصة، لكن القصة القصيرة لا تتخذ موقف المجتمع - التقليدي - وانما تنقده من داخله، لا لتقف مع مايدخل في باب الانحراف، وانما مع مايدخل في باب الحرية الطبيعية للمرأة، في الحب. وقد كانت قصة سليمان الخليفي (هي التي تجوب الشوارع) قادرة على أن تجعل الحب يتسلل الى المجتمع القديم، رغم قسوته، وذلك من خلال الجيل الجديد، الذي اكتشف أهمية هذا الحب في الحياة الاجتماعية، رغم أنه اعتبر ذنبا في قصة محمد العجمي (المواجهة) واعتبر إفسادا (للشاب) في قصة ليلى العثمان (القلب ورائحة الخبز المحروق)ويستحق العقاب، كما تحول الاعتراف به إلى نوع من الشلل في قصة (الأورام) للكاتبة نفسها.

- ٧ -

وحين تخرج القصة القصيرة الى المجتمع، لترى انعكاس النظام الأبوي عليه، فسوف نجد انها استطاعت أن تصور هذا الانعكاس بدقة، من خلال تصويرها للأدوار الاجتماعية فيه، وهي الأدوار التي رسمها وليد الرجيب من خلال النظام العسكري في قصته (نجوم أقل.. نجوم أكثر) التي تجعل الضابط الأكبر رتبة يتحكم في اختيار الضابط الأصغر رتبة لشريكة حياته. والكاتب، حين يخرج عن هذا النظام، يعود الى تصوير التفاوت الطبقي من خلال السلوك البريء للأطفال في قصته (تواصيل)ولكنه يضيف الى هذا التفاوت نوعا من التقارب الذي يولده اكتشاف كل طرف لسمات الاخر. وهو نوع من التقارب الذي يخلق مشاركة وجدانية بين خادمة صغيرة السن، وبقال في قصة اسماعيل فهد اسماعيل (منى - ١٣) ليتحول الى لغة مشتركة بينهما، هي نقيض للغة المشتركة التي خلقها التواصل بين غريبين وحيدين محاصرين في قصتيه المتكاملتين (الاقفاص واللغة المشتركة)وهو



ليلى العثمان

تواصل وجداني، يخرج الى الفعل في قصته (٤+١=١) عندما يؤازر عمال المصنع زميلا لهم حين يقع في محنة، كما يتخذ الاتجاه ذاته في قصة ثريا البقصمي (الفزعة) وان كانت دوافعه مختلفة.

مثل هذا التواصل يولد من فهم لضغوط الحياة التي تقع على أناس متشابهين، يدركون في النهاية ان مصيرهم مشترك، إذا لم يتحدوا هذه الضغوط، بمشاركة وجدانية، أو ضحكة مشتركة، أو أمل مشترك، أو فعل مشترك، وهو التدرج الذي سارت عليه القصة القصيرة وهي تعبر عن هذا التواصل، بدءاً من الصوت غير المسموع في قصة سليمان الشطي الصوت الخافت، وانتهاء بالاقتحام في قصة وليد الرجيب (ثم يقتل بعدها) حتى وان جاء الاقتحام من خلال كلب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٨ -

لكن هذه اللغة المشتركة لا تكون لغة ايجابية في كل الأوقات، فالقسوة التي يواجه بها المجتمع أية محاولة للخروج عن اعرافه السائدة، قد تحمل على اختيار سبل التحايل على هذا المجتمع - سرا - اومداراته جهرا، والدخول - بالتالي - في باب النفاق الاجتماعي الواسع، الذي يبدأ من فتاة تتحدث علنا عن ضرورة العفة وتفاهة العلاقات مع الرجال في قصة محمد العجمي (الأرصفة المهجورة)لتمارس حياة سرية مع السائق، والتي تطال إماما تقيّا في قصة سليمان الخليفي (في الداخل والخارج) لتكشف أنه في حقيقته سارق، والتي تجعل القابل بمنع الخمر علنا، يدفع ثمن مايحصل عليه من خمر مهرب، من

شرف زوجته في قصة ليلى العثمان (العطش)،

وهذا الباب يتسع لدخول كل الاشاعات، والقناعات الشعبية، والشعوذات، والسحر، حين تستغل لتحقيق مكاسب شخصية. وهو يتسع للزيف، في السلوك، وفي الأفكار التي تتعارض مع الممارسات أيضا، كما في قصة (الخدر) لوليد الرجيب، التي تقدم رجلا يقبل بتزييف نسبه، واخر يمارس الجنسية المثلية، وثالث يمارس الربا، يلتقون جميعا وهم يتجهون الى الصلاة في المسجد. وحين يتسع الباب أكثر، يدخل فيه الزواج غير المتكافىء، الذي لا يقوم إلا على ثراء الزوج، والذي يوصل بشكل طبيعي الى الخيانة الزوجية، التي تبدو مبررة في قصة (زواج) لسليمان الخليفي رغم أنها مدانة، والتي توصل إلى الجريمة في قصة (من ملف امرأة) لليلى العثمان، حتى تجعل المجتمع النائم ـ عليها ـ يصحو؛ كما تصل، ضمن ظروف أخرى، الى الانتحار (حين يرفض الزواج المتكافىء) في قصة ثريا البقصمي (يا المشموم)، هذا بالاضافة الى ما تخلفه الازدواجية من ظواهر سلبية أخرى، كالشذوذ الجنسي، وتجارة الجسد، والاغتصاب، حين يتعلق الأمر بالعلاقات، بينما توصل الى الأمراض النفسية، حين يتعلق الأمر بالافكار كما في قصة سليمان الشطي (خدر في مساحة وهمية) وكما في قصة ليلى العثمان (الحب له صور).

- ٩ -

ولعل من أبرز ما صورته القصة القصيرة في هذا الاطار، حالات قلب الأدوار المعتمدة اجتماعيا عبر التراث، وأبرز هذه الحالات هي تغيير دور المرأة في علاقة الحب، بحيث تصبح المبادرة في يدها بدلا من الرجل، لأن المجتمع ـ بأفكاره السائدة ـ يزرع الخوف في قلب الرجل، باعتباره متهما جاهزا في العلاقات بين الجنسين، فيحرمه من المبادرة، لتكون في يد المرأة، في خطوتها الأولى، التي تخلق الاطمئنان، على الأقل. وهذا ماصوره عدد كبير من القصص، تلميحا أو تصريحا. فالمرأة هي التي تبدأ الخطوة الأولى عند سليمان الشطي في قصة (قصة حب عادية) وعند اسماعيل فهد اسماعيل في (الأقفاص واللغة المشتركة) وعند ليلى العثمان في (المبادرة) ثم في (وللحب صوت، والأفعى).

وحين يخرج الأمر عن إطار العلاقات هذه، تحس المرأة أيضا بالخصوصية التي أعطاها إياها المجتمع، عندما حولها إلى «شيء وسري» فتبادر سياسيا في قصة ليلى العثمان (الحشرات).

- ١٠ -

لكن المجتمع يبقى بالمرصاد، للمرأة التي تبادر، وهو غالبا مايكشف لعبتها إذا خرجت عن الحدود التي رسمها لها الرجل، حتى في القضايا التي تخصها. فالحب، في هذا المجتمع، له صوت يدل عليه، وهو جاهز للاتهام، إذا فكرت المرأة بأن تتحداه، ولذلك لم يكن غريبا أن تتابع القصة القصيرة أحد مظاهر هذا التحدي السلبية، متابعة دقيقة، وهو مظهر (الخيانة الزوجية) من قبل المرأة على وجه الخصوص، رغم أنها خيانة تبقى كمشروع لا يتم، في معظم القصص، ورغم ان خيانة الرجل غالبا ماتمر عابرة. وقد حاولت القصص، في الغالب، أن تنافس موضوع الخيانة، في اطار مناقشة الأسباب التي توصل إلى التفكير فيها، فنظرت اليها كاحتمال قائم دائما في ذهن الرجل، ثم كمجموعة من الظروف توصل الى تحويل هذا الاحتمال الى مشروع قابل للتنفيذ، وهي في غالبيتها مرتبطة بضعف المرأة، أو تفاوت السن بينها وبين زوجها، أو الفقر الذي يقودها الى مثل هذا الفعل، الذي لا تقدم عليه راضية في أغلب الأحوال، بل مستباحة، أو مضطرة.

- ١١ -

لكن القصة لا تكتفي بتقديم ردود الفعل السلبية تجاه ضغوط المجتمع، وانما تتجاوز ذلك، لتقدم ردود الفعل الواعية، التي كان التواصل، او اللغة المشتركة يشير الى بعضها، وحينما تدخل القصة في التفاصيل، فانها تقاوم هذه الضغوط بكل قوة. ان بطلة قصة (الطفلة) لليلى عثمان تحاول أن تتخلص من طفولة قاسية تحول بينها وبين الحياة السعيدة مع زوجها، كما ان قصص

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

اسماعيل فهد اسماعيل ووليد الرجيب تكون واضحة في تبشيرها بالتغيير، حتى حينما تكشف الواقع. وحين يتعلق الأمر بالمرأة، تبدو قصة ليلى العثمان (مسافرة على جناح الأحلام) فريدة في نوعها بين القصص العربية - على الأقل - حين تقدم وعيا متقدما بالعلاقات الانسانية، تقبل فيه المرأة إمكانية الصداقة البريئة، بين من تحب، وامرأة أخرى. أما في قصة سليمان الخليفي (تزوجت) فان الاحتكاك الثقافي يولد وعيا يكشف للمرأة بان نساء المجتمعات الأخرى، نساء مثلها، في الحياة، وفي الحاجات الطبيعية أيضا.

- ١٢ -

هذا الاحتكاك الثقافي، لم تعن به القصة القصيرة كثيرا، وان لم يفت كاتبا من كتابها. وقد صورت القصة حالة المجتمعات الوافدة، في علاقاتها مع المجتمع الأصلي، لكن التصوير ظل - في غالبيته - من خلال الحاجة الى (تأشيرة دخول) كما في قصة سليمان الخليفي التي حملت الاسم، وكما في قصة ليلى العثمان (بعض الأشياء لا تنتظر) أو الحاجة الى سكن، أو عمل، أو علاقة..

وقد استطاعت بعض القصص أن تتجاوز المجتمع المحلي ذاته، لتدخل في الامتداد العربي، وتتميز ليلى العثمان في قضية التجاوز هذه، عندما تقدم عددا من التجارب في هذا انمجال. فهي في (حاجز النار) تتحدث عن التمزق العربي من داخل أحد المطارات العربية، كما تتحدث عن ضياع الانسان العربي في وطنه في (مسافر بلا حقائب) وتدين محاولات التطبيع في (تفرقت الخيول) وتتحدث عن فلسطين في (بيت في الذاكرة. الرحيل. النمل الأشقر) بينما لا نجد سوى قصة واحدة عن هذه القضايا عند سليمان الشطي هي قصة (عبور النهر الى ضفة واحدة). إضافة الى قصص اسماعيل فهد اسماعيل التي صورت البيئة العراقية التي خبرها، ورواياته التي خرجت الى الاطار العربي بقوة.

- ١٣ -

لقد حققت القصة الكويتية تطورا كبيرا على مستوى المضمون، كما حققت نجاحا فنيا يتزايد. خلال فترة قصيرة نسبيا. فبين قصص الريادة، والقصص التي شهدتها المرحلة التالية، فوارق هامة، في الشكل والمضمون، تتوازن مع القفزة المعرفية التي شهدها المجتمع الكويتي خلال فترة قصيرة من الزمن. وقد ساهم الجو الديمقراطي الذي يتميز به المجتمع على تطوير هذا الفن الأدبي الناقد. من خلال تقبله لهذا الفن وما يطرحه. وبسبب استمرار هذه العوامل المساعدة. وانحسار موجة التطاول على هذا الفن مع ازدياد الوعي. فان كل المؤشرات تؤكد ان عجلة تطور القصة ستظل مضطردة. ولن يوقفها الانشغال بما خلفته الثروة من تطور مادي، لم يعد - الان - يشكل مفاجأة صادمة للأجيال التي تعودت عليه. لأن هذا المجتمع. سيفرز تناقضاته. وسيبرز مبدعيه الجدد. الذين نشير الى بعضهم أسماء أخرى واعدة، لم نشر إلى قصصها. لانها لم نجمع. وان كانت قد نشرت في الصحافة. التي بدأت منها كل الأسماء المعروفة. ومن هذه الأسماء: طالب الرفاعي، محمد عبدالله حسن. بدر العصفور. سمير ياسين. ليلى محمد صالح. فاطمة الناهض واخرون.

شهداء اليوم.. قصائد الغد
الشهداء كتبوا قصائدنا بالدم
المربد السادس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسائل ومتابعات ثقافية

■ كتب: بيضة الديك

■ رأي: الشعر العربي الحديث في السبعينات

■ رسائل وتقارير

■ رسائل جامعية: الشعر الغنائي عند صلاح عبدالصبور

■ مهرجانات: مهرجان بغداد المسرحي الأول

■ معارض: معرضان متميزان.. وعشرون عاماً

■ لقاء: د. علي شلش: إشكالية الأدب في أفريقيا

■ الأردن: يوسف القعيد: هموم القصة والجيل الجديد

■ القاهرة: الذكرى الثانية للشاعر أمل دنقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيضة الديك

عبدالاله عبدالرزاق

مَرّةً أخرى، يضعنا محمد زفزاف في مواجهة حادّة مع الحياة السرية لابطاله، هاتكاً حُجبها، وممزّقاً ظلاميّتها، فاذا بنا أمام مفردات الفظاظة والقسوة والقهر الاجتماعيّ، واذابنا نكتشف أيضاً أنَّ ثمّة واقعاً خارج قوانين الضبط والاتزان والرضا، وبعيداً عن التزييف والتزوير والمداهنة والتخفي، وهو واقع غير مصطنع أو مزوّر، لانه موجود. ولانه موجود فستظل نبرته الحادّة تتردّد في خواء الصرامة والقسر. فليس ثمّة ماهو غير مألوف في هذا الواقع. ولكن قسوته تحتاج الى مبضع جرّاح يمزّق ويشرط ويكشف النسيج المهترىء والبالي من العلاقات الانسانية المحكومة بالتمزّق والتداعي بسبب الاستلاب والقهر الاجتماعي كما ذكرت.

وما حدث في «الدار البيضاء» لايدفع بنا الى الشك في مصداقيته، لانّ فضيلة الروائي هنا أنه ينتقي ماهو واقعي في أشد حالات الواقع اهتزازاً وتمزّقاً.. في الغرف الكائنة في سطوح العمارات.. في معاناة الادقاع والتشرّد وضيق ذات اليد وامتهان كرامة الانسان وشرفه من أجل دفع غائلة الجوع والبحث عن مأوى. ومثل هذه الهموم اليومية ومتابعة تفاصيلها، دفع بنا أحياناً الى الشك في أن الكاتب يحاول من خلالها أن يتبنى رؤيا معينة أو موقفاً فكرياً. فجرأته غير العادية واغراء الحياة السرية لابطاله دفع به الى الالتزام بالكشف المباشر عن هذا الواقع بكل عيوبه. لقد بدأ بطل الرواية «رحال» وكأنه سطح بحيرة راكدة ـ وهي شخصية راكدة فعلاً كما سنرى ـ تعكس تعاقب الاحداث وتسجّل نبضها وتوترها وايقاعاتها المختلفة.

وشخصية «رحّال» تذكرنا بشخصية الروائي نفسه أو بعبارة أدق لقد بدأ رحال وكأنه الروائي نفسه، يكشف أوراقه أمامنا، فيعرّفنا بشيء من الصراحة وبكثير من الجرأة على شخصياته، ويتابع بأفاضة واضحة تفاصيل حياتها وبكل ماتتسم به من قهر واستلاب وتمزق. ويؤكد هذا الزعم جنوح الاحداث الى مايشبه التوثيق عبر الحديث عن علاقة رحّال (الروائي كما ذهبنا) بالكاتب المغربي المعروف «محمد شكري» تلك العلاقة التي تثمر موقفاً قد لايرضاه محمد شكري لنفسه حين يأخذ من.. «رحّال» خليلته «جيجي».

لقد أوشكت شخصية رحال أن تنمو نموّاً متصاعداً باعتبارها شخصية روائية ذات استقلالية واضحة، لم تمنعها استقلاليتها أن تسهم في تتابع الاحداث وتصعيدها. غير أن الروائي شاء لهذا الشخصية أن تتوقف عند حدود شخصيته هو، من غير أن تفصح عن خلفيات وأعماق أخرى. كما لم يحاول الروائي أن يلتقط نبضها وتوترها ازاء تقلب الشخصيات الاخرى فتقولبت في اطار نمطي وبطيء وشاحب. مثل علاقة «رحال» بـ (جيجي) الراقصه التي أحبته بشكل يتجاوز العلاقة المألوفة. وعلاقته بعمر معشوق العجوز اليهودية أو الحاجة كما كان يطيب للناس أن يسموها، أو علاقة الاخيرة بعمر وبرحال نفسه.

ان البناء الذي اقيمت عليه أحداث الرواية يتحدد من خلال عدد من العلاقات التي ربطت بين الشخصيات، وهي علاقات حتمتها طبيعة الحياة السرية التي عايشتها هذه الشخصيات.

لكننا نلاحظ أن هذه العلاقات لم تستطع ـ على الرغم من جهد الروائي ـ أن تلخص لنا موقفاً معيناً من خلال استقلالية شخصياتها. فلقد اتضح أن (جيجي) لم تستطع أن تقنعنا بقوة شخصيتها أو تأثيرها على الاحداث. ومثل هذا الامر يتطابق مع شخصية عمر. ربما تكون شخصية العجوز (الحاجة) صاحبة العمارة، أدل على قوة الشخصية وتأثيرها البّين.

ولقد أقحم الروائي شخصيات غير ذات قيمة على مستوى الاحداث أو البناء الفني للرواية مثل شخصية «حسن» و «دحو» و «المختتر» التي لاتذكر الاّ عرضاً حين نفهم أن هؤلاء ساكنوا «رحالاً» في الغرفة مخففين عنه عبء دفع اجرة الاكتراء وحده.

استعان محمد زفزاف بشكل روائي غير جديد علينا عرفناما يضارعه في أعمال عديدة، أجنبية وعربية. مثل «الصخب والعنف» لـ «فوكنر» و «ميرامار» لنجيب محفوظ وهذا الشكل يقوم على أساس تقسيم الرواية الى مشاهد، تروي كل شخصية على لسانها الاحداث التي يفترض أن الشخصيات جميعها بمافيها شخصية الراوي نفسها تشترك في تفاصيلها. ولقد منحه هذا الشكل حرية واضحة في أن يتابع أعماق الشخصية عبّر حديثها عن نفسها كما يفترض.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الشعر العربي الحديث في السبعينات

محمد ابراهيم أبو سنة

- ليس ثمة شك في ان حركة الشعر العربي الحديث بتياراتها وأجيالها المتلاحقة قد احتلت المواقع الامامية في خريطة الادب العربي خلال الثلاثين عاما الماضية لقد اصبحت بعد نضال طويل هي التيار الأساس الذي يمثل حاضر الشعر العربي المعاصر رغم وجود اصوات شعرية تنتمي الى تيارات أخرى مثل الجواهري في العراق وعمر أبي ريشة في الشام وبقايا مدرسة ابوللو في مصر واصداء شوقي التي تتردد في جوانب القاعة الأدبية بين حين وآخر. ولهذا فنحن سوف نقصر اهتمام هذه الدراسة على حركة الشعر الحديث دون سواها.

لقد بدأ هذا التيار مسيرته خلال المخاض الادبي والاجتماعي والسياسي والفكري عقب الحرب العالمية الثانية وإن كانت ارهاصاته الأولى قد تبدت في شذرات شعرية لدى علي احمد باكثير وفي صرخات نقدية كما فعل الدكتور لويس لوجين في مقدمة ديوانه «بلوتولاند وقصائد اخرى» حيث اعلن في نبرة حادة ان الشعر العربي قد مات بموت احمد شوقي وهويعني بالشعر العربي: الشعر التقليدي ويرى ان المدرسة الرومانسية قد قامت بمراسيم الدفن لهذا الشعر ثم يعبر عن رؤية جيله الفكرية للواقع التي تختلف عن رؤية الاجيال السابقة والتي حتمت ظهور شكل فني ينسجم مع هذه الرؤية فهويقول « ان جيلنا يحس الشعر اكثر مما احسه جيل شوقي فجيلنا معذب وجيلنا ثائر وجيلنا عاش من الارض الخراب التي انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبار وجيلنا لم يولد بباب احد وجيلنا يقرأ فاليري وت. س. اليوت ولا يقرأ البحتري وأبا تمام وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد وجيلنا عزيز لا يعفر الجباه لأحد وجيلنا سخي يتسع قلبه للانسانية جمعاء، ورغم ان هذه المقدمة كانت تمثل تحرشا استفزازياً بالتيارات الكلاسيكية والرومانسية التي كانت تتهيأ للأفول إلا انها حملت قدراً من عناصر التصور الفكري والاجتماعي والسياسي الذي يكمن وراء انفجار حركة الشعر الحديث وإن كانت المبررات الفنية ليست بهذا الوضوح.

لقد نشأت حركة الشعر الحديث معتمدة على ثلاثة تصورات اساسية هي:

١- جمود الصيغة الشعرية كما تبدت في مدرسة شعراء الاحياء (البارودي - شوقي - حافظ) وعجز التيار الرومانس ومدرسة التجديد المهجري عن استيعاب وثبة الروح العربية بعد الحرب العالمية الثانية وطموحها الى التعبير الخلاق عن وجود حر يسعى إلى الرقي واللحاق بالعصر.

٢- تحرير الخيال الشعري وإطلاق قدرات المواهب الشعرية العربية من خلال القضاء على حتمية الشكل القديم ورتابة التفاعيل المتساوية في البيت الشعري وإقامة الجسور الفنية مع الآداب الأجنبية والانفتاح على التراث الانساني واستلهام الاساليب الفنية العصرية للتعبير عن وجدان الانسان العربي الجديد.

٣- استخدام الشعر كأداة من ادوات التغيير الاجتماعي وتحرير الانسان والتعبير عن التجربة الانسانية البسيطة بعيدا عن عالم الملوك والامراء والخلفاء وشعر المناسبات والمتفحات اللغوية والزخارف الشكلية والخروج من أسار التجربة الشعرية التقليدية الى تجربة جديدة تؤكد حرية الشاعر من ناحية والتزامه بهموم وشواغل قضاياه القومية من ناحية اخرى.

ومهما كان شأن البدايات التي تمثلت في نماذج مفردة لشعراء مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالرحمن الشرقاوي وعبدالوهاب البياتي وكمال عبدالحليم فإن الخمسينات من هذا القرن قد شهدت اتساع نطاق هذه الحركة على امتداد الوطن العربي. وازدهرت على صفحات مجلة الآداب البيروتية حركة شعرية ساهم فيها الشعراء الذين اصطلح على تسميتهم بالشعراء الرواد - بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي - وصلاح عبدالصبور واحمد عبدالمعطي حجازي ونزار قباني ومحمد الفيتوري وعلي احمد سعيد «ادونيس» في الوقت الذي كانت المتغيرات السياسية والاجتماعية الفكرية في الوطن العربي ملامحه الاساسية. والاجتماعية والفكرية في الوطن العربي تتجاوب مع المضمون الاساس لهذا التيار الذي شكلت الواقعية ملامحه الاساسية. وكانت القضايا المحورية لهذا التيار من الناحية الفنية هي:

٣- إعادة التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية على اساس تصور جمالي يفترض ان القصيدة بنية ايقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الحالة لا في صورها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر بل من صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها ومن شأنه ان يساعد الاخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم وفقا لنسقها، وقد اقتضى هذا التشكيل اعتماد التفعلية كوحدة اساسية مع احتفاظ الشاعر بحق تكرارها طبقا للحالة الشعورية

- استبعاد فكرة اللغة الشاعرة او اللغة الشعرية واصبح من الممكن استخدام لغة الحديث اليومية والالحاح على فكرة الوحدة العضوية مما دفع القصيدة خطوات من طريق الدرامية والبعد عن الغنائية التي كانت محور الشعر العربي طوال تاريخه

- الاعتماد الاساس على الصورة بدلا من الاعتماد على الالفاظ وأصبح الاسلوب في القصيدة اقرب الى علم الجمال منه الى طقوس البلاغة العربية التقليدية

- الانتقال من عصر الأغراض الشعرية - الوصف المدح - الهجاء الغزل - الرثاء، الى عصر الرؤية الشعرية التي تتجسد في تجربة فنية لحمتها وسداها الصورة الشعرية وإذا كانت هذه بعض المحاور الاساسية في القصيدة الحديثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإن مضمون هذا التيار الذي ساد في الخمسينيات كان اقرب الى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بشواغلها الفكرية والسياسية والاجتماعية اكثر من شواغلها الفنية مما دفع بهذا التيار الى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية احيانا وهي نفس السلبيات التي قامت حركة الشعر الحديث للقضاء عليها . واذا كانت هذه السلبيات قد ظهرت بصورة اقرب الى الاقناع في شعر الرواد فإنها تحولت الى ظواهر مرضية في شعر الشعراء الذين شكلوا الصفوف الخلفية وراء رواد الحركة وما ان انتهت الخمسينيات حتى بدأ الشعراء الحقيقيون يراجعون انفسهم ويستشعرون خطر سقوطهم في دائرة شعر المناسبات السياسية واضمحلال شعرهم أمام حركة الزمن الطاغية . لهذا وجدنا شعراء الخمسينات يتمردون على المفاهيم الجامدة التي حبكها النقاد بوحي من ايديولوجياتهم دون اعتبار كبير لمقتضيات الفن الشعري الأصيل . وفي هذا المناخ بدأ بعض النقاد يثير قضية جمود الشكل الحديث والسرعة التي انتهت به الى انماط ثابتة من الصورة والتعبير والتجارب بحيث اصبح الاطار الجديد هو المسيطر الاول على الشعراء بدل ان يكون أداة طيّعة في أيديهم وهو المسيطر الأول على احساس القارىء بدل ان يكون لديه مجرد اطار تتفاوت فيه الاساليب وتتميز الشخصيات والتجارب»(٤)

وفي الوقت الذي بدأ فيه الشعراء يتجهون الى اعادة النظر في مفاهيمهم الشعرية ويدرسون العلاقة بينها وبين التيارات السياسية والفكرية القائمة كان هناك جيل جديد قد ولد هو جيل الستينيات ويمثله محمد عفيفي مطر وامل دنقل ومحمد ابراهيم ابو سنة وحسب الشيخ جعفر وممدوح عدوان وعبدالعزيز المقالح ومحمد عبدالحي ومحمد عمران ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفاروق شوشه وكمال عمار وبدر توفيق وغيرهم لقد حاول الرواد البحث عن طريقة افضل للحرية فعادوا الى ذواتهم صلاح عبدالصبور في (اقول لكم) و(احلام الفارس القديم) عبدالوهاب البياتي في (الذي يأتي ولا يأتي) نازك الملائكة في (شجرة القمر) في ذلك الوقت كان شعراء الستينات يفكرون في ثلاثة اتجاهات : الأول : هو تجاوز جيل الرواد من خلال حفر اصواتهم في اسماع جمهور يمتلىء بالحماس والاعجاب بهؤلاء الرواد . الثاني : رفض الصيغة الشعرية التي تجعل من الشعر مجرد انعكاس ميكانيكي او تصوير فوتوغرافي للواقع بأبعاده المختلفة وتجنب العودة الى الذات مما يهدد بالتراجع نحو الرومانسية . الثالث : استيعاب صدمة الواقع الذي قد بدأ في التغير من الأمل الى الفجيعة بعد هزيمة عام ١٩٦٧ . ان هذه الهزيمة قد شكلت نقطة التحول في الرواية الشعرية لدى الاجيال المختلفة .

حاول جيل الرواد ان يعود الى الصيغة الواقعية بإسلوب فني جديد يبتعد عن الخطابية والمباشرة مع التمسك بالموقف التقدمي من الواقع والاعتصام بالأمل . اما جيل الستينات فقد حاول ان يركز على استلهام الذات القومي واتسع لدى كل الشعراء من كل الاجيال استخدام الأقنعة لتصوير المفارقة الكامنة بين الماضي المجيد والحاضر الأليم وكذلك تصوير المعاناة على المستوى الفردي والجماعي . وظهر الثراء الفني واضحاً نتيجة لتطور المفاهيم الشعرية ونشاط الحركة النقدية والتحول المذهل في الواقع وعدم الرضى عن الذات والتفتح على الآداب الأجنبية وظهرت في الشعر الذي اعقب الهزيمة ملامح جديدة اتسمت بالتكثيف والتركيب والتحليل والرمزية يقول امل دنقل في قصيدة البكاء بين زرقاء اليمامة»

ـ ايتها العرافة المقدسة
جئت اليك مثخناً بالطعنات والدماء
ازحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف مغبر الجبين والاعضاء
اسأل يازرقاء
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء»(*)
عن ساعدي المقطوع وهو مايزال ممسكا بالراية المنكسة

وإذا كان امل دنقل يفتتح القصيدة برسم صورة الهزيمة ثم يبدأ بعد ذلك في تحليلها والتنديد بأسبابها وينتهي بفهم دوافعها فإن عبدالوهاب البياتي يبتكر شخصية «عائشة» ليجسد روح الامة وهي تغالب احزانها في اطار رمزي . يقول في قصيدة (الموت في غرناطة) من ديوان (الموت من الحياة)

«عائشة تشق بطن الحوت
وترفع الموج في يديها
وتفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز الغابات
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت»(٦)

أما صلاح عبدالصبور فهو يرفع سيف الادانة الشعرية لهؤلاء الذين كانوا وراءها بعد ان خدعوا الآخرين بشجاعتهم التي تكشفت عن جبن وخور.

يقول في قصيدة (عود إلى ما جرى في ذلك المساء) :

في ذلك المساء.
ياسادتي الأماجد الأشاوس الأماجد الأحاسن
يازينة المدائن
ياأنجم السارى مغرقين في البلاط تزدادون روعة وحسناً
فإن تجمعتم
فنور كل كوكب يخامر النور الذي يبثه رفيقه
ولا يذوب فيه ولا أزيد فيه

ثم يلجأ الشاعر الى السخرية فيبالغ في تمجيد صفات هؤلاء القادة لكي ينتهي الى النقيض كي يصنع المفارقة الأليمة

ـ الله ما اعظمكم وما أرقكم وما أنبلكم
وما اشجعكم وما اخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتجبير والتسطير والتفكير
والتخريب والتجريب والتدريب والالحان والاوزان
والالوان والبناء والغناء والنساء والشراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات

وبأختصار:

أنتم هدية السماء للتراب الأدمي

نحن حفنة الاموات

ثم يختتم بالمفارقة

ـ حتى اتت خيول عصبة الشيطان

اذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة

وأسفا قلوبكم مسافحة

ـ يبدأ عقد السبعينيات وكآبة العجز تخيم على الوجدان القومي ازاء الهزيمة الفادحة التي تضاعف الاحساس بها بعد رحيل جمال عبدالناصر المفاجىء وبدأت تذبل تدريجيا الرؤية الايديولوجية للواقع كما تفشت بصورة مرضية الأفكار العدمية وبدأ الانهزاميون في صك الاحكام النهائية على الوقت العربي والحكم عليه بالخذلان. وبدأ نهش الذات القومية على نطاق واسع وأمتلأت النفوس بالحيرة والبلبلة والغموض الذي يكتنف كل شيء كانت مشارف السبعينيات قد جملت مع نمو حركة المقاومة الفلسطينية صوت محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ورفاقهم وبدا كأن هذه الاصوات وحدها هي القادرة على التعبير عن الأمل في المستقبل. ونستطيع أن نلحظ مع مطالع السبعينيات هذه الظواهر الأساسية:

١ـ التراجع الايديولوجي وانحسار التماسك الفكري ازاء اضطراب الواقع وعبر غيومه الكثيفة لم تكن المصابيح كافية لتحديد المسار

٢ـ ضمور النشاط الشعري للشعراء الرواد فقد طالت فترات الانقطاع الشعري لعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي ومحمد الفيتوري واتسم شعرهم بالايغال في الهموم الذاتية

٣ـ ظهور شعر المقاومة كتيار رائد متميز داخل حركة الشعر الحديث وكان شعر محمود درويش وسميح القاسم على الخصوص يؤكد قدرة الشعر الحديث على الاستجابة للحظة التاريخية وتجاوز مفهوم شعر المناسبات السياسية فقد استطاع محمود درويش ازاء فزعه من السقوط في دائرة شعر المناسبات ان يحلق بعيدا عبر غابة كثيفة من الصور الشعرية والمجازات والاستعارات وان كانت لغته قد ظلت محتفظة بغنائيتها وقدرتها على الوصول الى قلوب جماهيره وإن كانت هذه المحاولات الشعرية قد انعطفت به في بعض المراحل الى الغموض كما نرى من ديوان «المحاولة رقم ٧» ولكن هذا التيار رغم وضوحه وتميزه لم يستطع تمثيل حركة الشعر العربي كلها لأنه في النهاية تعبير عن احدى مآسي الوجود القومي العربي.

٤ـ ازدهار الاصوات الشعرية لشعراء الستينيات امل دنقل محمد عفيفي مطر سعدي يوسف حسب الشيخ جعفر عبدالعزيز المقالح محمد عبدالحي ذلك لأن هذا الجيل قد حافظ على قدر من تماسك الرؤية ازاء الواقع من ناحية ولأنه من ناحية أخرى كان بصدد إعادة النظر في المسلمات الشعرية لجيل الرواد الأمر الذي أكسبه خبرة فنية جعلته اقرب الى الوجدان القومي وإلى التعبير عن اللحظة الراهنة

٥ـ ظهور جيل جديد ينتمي الى آفاق السبعينيات باضطراباتها الفكرية وزلازلها السياسية وشكوكها القومية وهذه الاجيال يمثلها في العراق علي جعفر العلاق وخزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وفاروق يوسف وفي مصر حسن طلب ونصار عبدالله واحمد عنتر مصطفى ومحمد ابو دومه ومحمد فهمي سند وعبدالمنعم رمضان ومحمد آدم وأمجد ريان وفي اليمن حسن اللوزي وعبداللطيف الربيع وفي الشام شوقي بزيع ومحمد علي شمس الدين وهذا الجيل الذي ينقسم الى ثلاثة تيارات: تيار ينتمي الى الرؤية الاساسية لحركة الشعر الحديث كما افتتحها الشعراء الرواد وأضاف إليها شعراء الستينيات وهذا التيار يمكن ان يكون امتدادا طبيعيا للاجيال التي سبقته ولكن الملاحظ على شعراء هذا التيار أنهم لم يبدعوا ويمثلها في البحرين قاسم حداد وعلوي الهاشمي نتاجا شعريا يمكن ان يحدد هويتهم بصورة تسمح لهم بالتأثير في معاصرين ونتاج الشاعر منهم لا يتجاوز ديوانا او اثنين مع تأثرهم الواضح بالشعراء البارزين من الاجيال التي سبقتهم. التيار الثاني. وهم التجريبيون الذين اكتسحتهم ظلال ادونيس الكثيفة. وكان إدونيس خلال مرحلة مراجعة الرواد لطقوسهم الشعرية قد بدأ في حفر أنفاق جديدة بالتضامن مع جماعة مجلة شعر وهي الجماعة التي تضم الى جانب ادونيس يوسف الخال وانس الحاج وشقرا أبي شقرا وغيرهم. بدأ إدونيس بشق نفقه الخاص ليقود الموجة الثانية في حركة التجديد الشعري وليمثل انعطافة حادة على مسيرة حركة الشعر الحديث وقد بدأت هذه الانعطافة بديوانه «كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل» الذي صدر عام ١٩٦٥ ثم تابعها في ديوان «المسرح والمرايا» عام ١٩٦٨ «ووقت بين الرماد والورد» «ومفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٥ واخيرا «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل» واذا كان ادونيس بشاعريته الكبيرة وثقافته الهائلة قد استطاع ان يصنع له مفهوما للشعر ذا صلة قوية بالشعر الاوربي وقابلا للتطبيق في شعره على الاقل فإن عدداً كبيرا من الشعراء الجدد انتهى بهم المطاف الى الدوران حوله دون ان يستطيعوا الاستقلال والتميز وقد سرى مفعول ادونيس السحري في مصر عبر شاعر بارز من جيل الستينيات هو محمد عفيفي مطر ومن شعراء هذا التيار في مصر ـ وليد منير وامجد ريان ومحمد سليمان واحمد طه وعبدالمنعم رمضان ولهم نظائر من الغرب والشام واليمن.!

اما التيار الثالث فهو تيار الوقوف على حافة التيارين السابقين وهو يحاول الاستفادة من كل التيارات دون ان تكون له فاعلية او تميز او تفوق واضح.

٦ـ محاولة اعادة القصيدة كما عرفتها المدرسة الرومانسية والكلاسيكية الى الساحة وقد تمثل هذا في استمرار الاصوات الشعرية المتخلفة عن مدرسة ابوللو في احتلال المواقع الثقافية والصفحات الادبية بل وانشاء بعض المنظمات الشعرية مثل ابوللو الجديدة ونادي القصيد في مصر على سبيل المثال ولكن هذه المحاولات تظل عديمة الجدوى لان الذوق العام قد تحول الى جانب الحداثة واصبحت محاولات اعادته الى مراحل سابقة مرهونة ببعض النجاح المحدود في الندوات والمؤتمرات ذات الطبيعة الخطابية.

ونحاول الآن أن ننظر في النماذج الشعرية لأجيال حركة الشعر الحديث كما تبدت في السبعينيات. اذا اخترنا الشاعر صلاح عبدالصبور ممثلا للرواد في مصر ونظرنا الى عطائه في السبعينيات وجدناه قد اصدر ثلاثة دواوين شعرية هي «تأملات في زمن جريح» ١٩٧١ «وشجر الليل» ١٩٧٢ «والابحار في الذاكرة» ١٩٧٩. وفي هذه الدواوين تطفح رؤية الشاعر بالمرارة: هو يبدأ بالادانة مصطنعا أسلوب المفارقة ثم يتوغل في شجر الليل الى لون من الضياع الميتافيزيقي.

ـ احس اني خائف
وان شيئا في ضلوعي يرتجف
وانني اصابني العي فلا ابين
وانني اوشك ان ابكي
وإنني سقطت في كمين (٨)

ثم يقول في قصيدة «تنويعات»

ـ اهتف احيانا يارباه
ارفع عنا هذا الزمن الميت
اقس علينا لاتعبرعنا كأس الآلام
علمنا ان نتمزق بارادتنا العمياء
في منقار الايام
علمنا ان نتبعثر في الريح الملعونة
ان نتعلق بالاشجار المسنونه
ان لانمثل للموت
علمنا ان نتفتت اشلاء دمويه
تتنفس كالبرقات الدبقه
في قيعان الزمن الآتى
حتى تخرج للشطآن الضوئيه

ان اختيار نموذج من شعراء الرواد ليمثلهم قد يكون يكون تجاوزا حقيقيا ذلك لأن التجربة الشعرية تقوم في صميمها على التميز والتفرد والمفاجأة ولكن الملاحظ ان هذا الجيل يكاد يكون مشتركا بصور متفاوته من نظرة كلية للعالم والواقع العربي والاطار الفكري وذلك لأنهم قد جمعتهم حقبة تاريخية واحدة وتفتحت عقولهم وقلوبهم على نوع من المعاناة يكاد يكون واحدا. ان واحدا منهم قد يختلف في الاسلوب الفني لقصائده ولكن الروافد الاساسية للتجربة الشعرية تكاد تتحدد في مقاوت القهر السياسي والدفاع عن الحرية والتطلع الى المستقبل والامل في رؤيه العالم خاليا من العنف والقسوة والحب الانساني الشامل والعدل الذي يظلل بجناحيه أمة تهفو الى السلام والتقدم. إننا لانختار شعرا لصلاح عبد الصبور ليكون حجة وشاهدا على البياتي او نازك الملائكة او احمد عبد المعطي حجازي او الفيتوري ولكننا نبرهن على لون من الرؤية اشرفت على التصدع وهم جميعاً، ينتمون اليها بصورة او بأخرى كل بطريقته الخاصة والاستثناء الوحيد في هذا الموقف هو أدونيس الذي يقف حالة وحده وذلك بقدرته على التأثير والاستقطاب لفكره الحداثة في السبعينيات نتيجة لتصدع الرؤية الايديولوجيه في الشعر وفتور الحركة النقدية في الوطن العربي كله. وإذا كان ممثل الرواد قد جاء من مصر فسوف نختار ممثل شعراء الستينات من العراق وهو سعدي يوسف الذي.»

يقول في قصيدته «وانا انظر الى الجبال»: ————————

ـ في الجبال تكون الغيوم رمادية
والجبال رماديةً لو عرفت الطريق
اليها ولو جئت المس اهدابها
بحفيف الصنوبر
لكنني مثقل بقميصي
مثقل بخطاي الاليفه
مثقل بالوجوه التي ترتديني
مثقل بالصفات
قد تجيئين عبر عيون البنادق او عبر صمت الخلايا
قد تجيئين عبر انقلاب المرايا
ولأنى ارى في امتلاء الشفاه امتلاء الينابيع
عندي
لأن ارى من خفوق بذور الاناشيد
عندك
ياامرأه في ثياب المحارب
فالليل يفرش غصنين لى ذلك الليل
يعرف انا نحب وأنا نهب
وان انتظار الخلايا
يطول
وأن انقلاب المرايا
يطول
وأن عيون البنادق قد اطفئت في البيادق

وكأنه يشير الى ان المصائر التاريخية إنما تقع على رقعة اللعب عرضه للخسارة والربح تحت كف ألمشيئة الغامضة للمصادفة. فإذا جئنا الى شعر المقاومة في السبعينات وجدناه اكثر تيارات الشعر العربي الحديث حرارة وحيوية وتطورا وإذا كان هذا الشعر ونتاج كوكبة من الشعراء مثل سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش ومحمد عز الدين المناصرةفقد ولدت المقاومة من يمثلها بين شعراء السبعينات وهو احمد دحبور الذين صدرت له في السبعينات هذه الدواوين «حكاية الولد الفلسطيني» ١٩٧١ وطائر الوحدات ١٩٧٣ و «بغير هذا جئت» ١٩٧٧ واختلاط الليل والنهار» ١٩٧٩. ولكن محمود درويش يظل ابرز شعراء المقاومة بدواوينه المتعاقبة والتي شهدت السبعينيات تطوراً هائلا في تكنيكها الفني خاصة في دواوين ـ «احبك او لاأحبك» «المحاولة رقم ٧»

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

«اعـراس» والعصـافير تموت في الجليل» وغيرها القصائد والدواوين التي تؤكد ان محمود درويش قدار قتـه مشكلة الحفـاظ على متطلبـات فنـه وشعره مع التزامه بالقضيـة التي نذر نفسـه وشعـره من اجـل الـدفـاع عنها «فالشاعر الملتزم بقضية مصـيريـة كبر ى يواجـه موقفـا دقيقـا يقتضيه ان يحقق توازنا معقولا بين ماتتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة في القول وحماسة في التعبير ونبرة عالية في الايقاع ومـايتطلبـه الفن من عمق واعتـماد على مالـلالفـاظ والصور الشعرية من حرارة وقـدرة على الايحـاء ويزيد من دقة الموقف مابلغته وسائل الاعلام في هذا العصر من شأن ومـاتفـرضـه عليهـا طبيعتها الواضحة عبر يه من البحث عن الشعارات المعبره والاقوال الباهرة الواضحة التي تستطيع ان تجمع الجماهير حول القضيـة» وقـد استطـاع الشـاعـر بفضـل موهبتـه الكبيرة ومهارته الشديدة واستفـادتـه من تجربـة ادونيس الهائلة ان يفلت من هذا المأزق وان يعبر بتجربته الشعـريـة من حدود المناسبة الضيقه الى آفاق الفن الشعري العظيم وكان ديوانه «أحبك او لااحبك» اول تطويع حقيقي لتكنيك أدونيس ثم انعطف الى قدر من الغمـوض في ديـوانـه» المحـاولـة رقم ٧» ولكنـه عاد في اعـراس ليجسـد المعاناة الفلسطينية من جديد في اطار من الوعي الحاد بالواقع والفن الرفيع .

ومن المستحيـل تقـريبـاً تعقب الملامح الفنية لشعر المقاومة خلال السبعينيات عبر هذه الصفحات القليلة

السبعينيون

ـ يعـبر شعـراء السبعينيـات عن حقهم في الـوجـود بطـريقة تؤكد أنهم يكظمون غيظهم إزاء مواقف الاجيال السابقة منهم ويتصورون انهم محاصرون وتم هناك محاولات دائبة لعزلهم بل ان بعضهم لايريد التعامل مع فكرة ميلاد جيل جديد كل عشـر سنـوات فهم يصفـونهـا بأنهـا لعبـة خارجيه تدل على اتجاه عقلي خطير يعتمـد تسطـح الظـواهـر الثقافية وعدم دقه المنهج النقدي او غيابه والتعامل وفق

منظـور مطلق لم تتبلور عنـاصـره بعـد فز من القصيـدة العربية الحديثة مايزال في بدايتـه ومـايـزال قابـلا لمزيـد من المنعطفـات الخطـيرة التي قد يتصور الناظر من الخارج انها تشكل انقطاعا له خاصة وان من ينظر من الخارج لايمكن ان يدرك المحيط الرؤيوى والشكلي للقصيدة العربية من الداخل

ورغم ان هذا المـوقف الـذي يكـاد ينكـر فكـرة الاجيال الا ان نفس الكاتب يؤكد اعتناقه للفكرة عندما يقول «لقد غدت سمات التجربة السبعينية في الشعر واضحـه منـذ الملتقىٰ الشعـري الاول الذي عقد في نهاية ١٩٧٩» ثم يؤكد

«عبثـا حاول الاخـرون ترويض المخيلة السبعينيـة أو دفـع مادتهـا بأتجـاهات مرصـودة اذ انهـا وقبـل كل شيء كانت . علىٰ ثقـة من انهـا قائمـة علىٰ اسـاس المـوهبـة والاتصـال العميق بالمصادر والاخلاص المطلق لهدف الشعر وغطاء ذلـك كله الايمـان بان الشعـر المناويء لكل ما سبقهم من محاولات وتجارب شعرية ان جميع الاعتراضات التي وجهت اليهم كانت شكلية ولم تمس جوهر الشعر كرؤيا وانجاز .»

اما في مصر

فقـد حاول الشعـراء السبعينيـون ان يطـرحـوا تصـورهم بتواضع وبـرؤيـة قومية حين اشاروا «ان ارتباط الشاعر بالشعب والثورة لايقاس بحجم الجماهير التي تستوعب أو تفهم عمله الشعري بل يقدر نجاحه في صياغة أشواق شعبـه صيـاغـه راقية مستخدما ومطورا اداة هذا الشعب وخبرته في التاريخ وفي هذا المفهـوم تسقـط كل النـماذج التي تنـازلت عن الشعـر في سبيـل الشعار مغبية بشـرعيـه الشعار وصحته شرعيه الشعر وهم يعتبر ون أنفسهم جزءاً لايتجزأ من تجربـة شعـريـة شابـه جديـدة باتسـاع الـوطن العربي في العراق وسوريا ولبنان والبحـرين واليمن وليبيـا والخليج العربي متقاربة الملامح متقاربة المهمة متقاربة الشـوق في النهـوض بانجـاز خطـوه جديدة من خطوات مسيرة القصيدة العربية الحديثة» (١٧)

ان شعـراء السبعينيـات الـذين تفتحت شاعـريتهم ونضجت في هذا العقـد يقدمون عطاء شعرياً يتمثل ـ في مصر في دواوين «السفر في انهار الظمأ» ١٩٧٩ و «الوقوف على حد السكين» ١٩٨٣ لمحمد ابو دومه «قلبي طفل ضال» ١٩٧٨ و «واحـزان الازمنـه الاولى» ١٩٨٠ لنصـار عبد الله . و «طقوس العشق» ونقش على ذراع النهـر» لمحمـد فهمى سنـد «ومأساة الوجه الثالث» ومرايا الزمن المعتم» لأحمـد عنتر مصطفى «وبوح العاشق» لفرح كريم كما تتمثل في القصائد العديدة التي نشـرتهـا مجلة الـدوحـه لحسن طلب اما في العراق فهناك ديوان «وطن لطيور المـاء» و «لا شيء يحدث لاأحـد يجيء» لعـلي جعفـر العـلاق وفي البحـرين يقف الشاعر قاسم حداد في مقدمة الممثلين لهذا الجيل من بلاده بدواونيه «الدم الثاني» «القيـامـه» «انتهاءات» و «قلب الحب» « البشارة» خروج رأس الحسين من المدن الخـائنـه وفي البحـرين ايضـا علوي الهـاشمي في ديـوانه «من أين يجيء الحزن» ١٩٧٢ ومن لبنان يطالعنا الشاعر محمد على شمس الدين في ديوانين هما «قصائد مهـربـة الى حبيبتي آسيـا» و «غيم لاحـلام الملك المخلوع» واعمال زميله الشاعر شوقي بزيـع . ان حصـر الـدواوين الشعـرية لشعراء السبعينيات تتجاوز الطاقة ولكننا سنحاول ان نختار نماذج معبرة لشعراء يمثلون الوطن العربي ويعكسون ظاهـرة» شعـر السبعينـات في نفس الوقت. تعد تجربة الشاعر المصري محمد أبو دومـه محاولـة متميـزة لتأصيل فكرة استخدام الذات في الشعر الحديث متأثراً من ذلـك بمنهـج الشـاعـر امل ونقل خاصة في ديوانه الاول (السفر في انهار الضمأ) الذي يتخذ من الغربة محورا اساسيا لتجاربه . يقول في المقامة الأولى : العتاب والتذكير بمن غاب .

ـ ومكتـوب بهاء القلب في سفـر التخـوف ان من فتنـوا بها زمـراً سير تحلون مهدرة ملامحهم بكهف الغـربـة المنحـوت في صدر الـرياح أنينهم لايبرح الرئتين إن أنوا وشكـواهم بلا جدوى فكم انـوا ولكن لاحيـاة لمن . . وكم نقشـوا قراطيسا تذيب الشمس كم رفعوا رقاع مظالم مغموسة بالطيب واستجدوا بحق وساطه الاصلاب والارحـام ملتمسـين تجلية لما اقـترفـوا ليسكن في تسـاؤلهم زئير الجرح تخمد ناره العطشىٰ تجف عيـونـه القيحيـه النظـرات مانجم اطل على سنان الليل وانتظروا لعل إلهه الافلاك تصحو من سرير الخمر تلبي ثوبها وتجيء وانتظروا فكان الرد ان

سيمحو شقوق الارض واسعة وان عدتم فلا تنسوا مكوس ايابكم ياايها الدخلاء ياابناء»

- ان الشاعر محمد ابو دومه يواصل هذا التقليد الذي ظهر جليا في الشعر الحديث بعد هزيمة ١٩٦٧ وهو استلهام التراث العربي وهو يذكرنا من حيث اللغة الشعرية ببعض جوانب من تجربة امل دنقل الشعرية.

الا ان تجربة امل دنقل تظل واضحة في دلالاتها القومية بينما تجربة ابو دومة تسقط في ظلها وتبتعد عن هذه المدلولات وتنحصر في اطار «الوطن - الاقليم» وعن الاغتراب بداخله ان الشاعر محمد علي شمس الدين وهو شاعر لبناني من الجنوب فإنه يذكرنا كذلك بصوت محمود درويش ولكنه ينجح في صياغة صوته الخاص وصورته الشعرية التي تنتمي الى عالم تمتزج فيه العناصر الدينية بالتراث الشعبي بالواقع الدامى على ارض بلاده والواقع الاليم يتجسد في رؤيته الشعرية بطريقة اشد كثافة من تجارب جيله بكثير يقول من قصيدته منحدراً من طرف النار»

- باسم اله الارض الدوارة كالطاحون على جسد الانسان والشهداء المنتشرين
على كفيه كأعشاب دمويه بأسم إله الشمس المخطوفة دون بديل
وإله القمر المذبوح بلا سبب معقول
بأسم دم يترقرق من الاقداح على اسماء محمد
اوعيسى وعلى اسماء المقتولين بلا اسماء
اكتشف الآن رموزا اخرى من لغتي
وأقول هنا فلتبدأ لغة الشعراء

- ان هذا الشاعر من الواقع يستطيع ان يكتشف رموزا جديدة خاصة بتجربة الواقع اللبناني خاصة في الجنوب وإذا كان يشير الى لغة جديدة فإن هذه اللغة وقد وجدت كعصب للتجربة الشعرية لدى جيل السبعينيات وإذا كان لنا إن نضع ملامح للرؤيه الشعرية لهذا الجيل كما تجسدت من عطائهم الشعري فسوف نجد ان هذه الملامح تتحدد بمايلي:

١ - ان اختفاء الايديولوجيه التي كانت سائدة في عقدي الخمسينيات والستينات او على الاقل ضعف سيطرتها وتراخي قبضتها قد دفعت قصيدة السبعينيات خطوة في اتجاهين: الأول هو ظهور الذات كمحور للتجربة الشعرية وسط فقدان التماسك القومى وعدم الثقة في السلطة القائمة باعتبار ان هذه السلطات كانت سببا مباشرا في الوقف التراجيدي العربى والثاني هو الضبابية المسيطرة على هدف القصيدة ولغتها وصورها لأنها تنبثق من رؤية ذاتيه وثانيا لأن الشعراء لايريدون ان يقعوا في محظور الوضوح وبالتالي التفكير المجدد والاقتراب من النثر.

٢ - حدث نوع من التناقض بين اللغة المستخدمة في القصيدة التي تميل الى البساطة باعتبارها قائمة على تدمير مفهوم «اللغة الشعرية» كما عرفها الرومانسيون وبين الصورة الشعرية التي تقترب من النهج السريالي في التعبير حيث نجد شيوع صيغ شعرية عاجزة عن رؤية العالم من خلال منظور القراء وقد نشأ الغموض الذي يتأرجح بين الادعاء ومحاولة تحطيم الأطر القديمة للقصيدة الحديثة وقد ادى هذا بدوره الى انصراف الجمهور جزئيا عن حركة الشعر الحديث بينما اكتسبت القصيدة العمودية بعضا من فلول المتراجعين عن متابعة فن الشعر كله في الوقت الذي تضاءلت فيه مقدرة النقد على المتابعة والتقويم. في ظل هذه الفوضى في المفاهيم والتراجعات والهجرات الثقافية داخل الوطن العربي وخارجه على حد سواء.

٣ - تمزق الرؤية القومية. فقد أصبح الواقع المأساوي لكل قطر على حدة ضاغطا بصورة حادة على تصورات الشعراء القومية العربية ولايقف تمزق الرؤية عند حد ظهور «الوطن - الاقليم» بل يتناثر الى شظايا الفردية التي أصبحت منهجا فنيا ووجدانيا على حد سواء.

٤ - التجميع الفني ومحاولة الاعتماد على القصيدة كطريق للفرار بدلاً من طريقة للكشف فقد رأينا الكثير من القصائد تلجأ الى الاستطراد والحشو وافتقاد التناسق بين الاجزاء وتعود المستويات اللغوية لابدافع فن بل بدافع استعراض مما ادى كذلك الى ضعف الاساس الموسيقى في معظم القصائد وحدثت تحولات من المنهج العروضي حتى للشعر الحديث نفسه باستخدام بعض البحور مجتمعة من القصيدة الواحده وبدا كأن الشاعر يريد منا فقط ان نعثر على مجرد تفعيلة في القصيدة بصرف النظر عن البحر الذي ينتظمها فما يهمه هو وجود تفعيلة سواء ترددت او انقطعت فاختلطت البحور واهتزت الاسس العروضية ولكن على الجانب الآخر فإن عدداً كبيرا من الشعراء قد بدأ يلتفت الى وظيفة الموسيقى في الشعر باعتبارها بعداً جماليا فارقا بين الشعر والنثر ومن هنا ظهرت نماذج ناجحة تميل الى الاستفادة من الايقاع باقصى صورة ممكنة.

٥ - ظهور قصيدة النثر التي كانت جماعة شعر قد روجت لها في اوائل الستينيات من خلال مجلة شعر وكان انتشار هذه النماذج الخالية من الموسيقى تعبيرا عن اقصى درجات التطرف وربما اليأس من الموقف الشعري الراهن ولكن هذه القصيدة النثرية قد اكملت دائرة القطيعة حولها مع القراء. ففي الماضي كان شعر حسين عفيف وحتى شعر محمد الماغوط يحاول ان يوحي برؤية محددة وتصور ذى خصائص فنية ووجدانية وفكرية ولكن القصيدة الجديدة قد عصفت بكل مايجعلها استجابة لواقع اجتماعي او تلبية لحاجة وجدانية او متطلبات فكرية لقد سقطت ببساطة في الهذيات في صورها الرديئة وهي كثيرة جدا.

- ان الشعر العربي في السبعينيات يبدو اقرب الى طبيعة الكرنفال ولكنه ابعد مايكون عن البهجة انه مهرجان للكآبة والتمزق وافتقاد التواصل والتشرذم بعيدا عن الرؤية القومية وعن الاطر الايديولوجيه وعن الوضوح الفكري. انه اشبه بصراخ كائن خرافي على وشك ان يغرق في لانهائية بحر من الأسرار والالغاز وهو يعرف ان الشواطىء ابعد ماتكون عن قدرته ويحاول ان يغرق في ذاته اولا قبل ان يغرق في البحر. الشعر العربي في السبعينيات صرخة جريح يعرف انه بلا معين اكثر منها صرخة احتجاج ضد الحصار المضروب حوله.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. علي جواد الطاهر

عالم الفكر

(مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت . المراسلات باسم الوكيل المساعد لشؤون الثقافة والصحافة والرقابة ـ وزارة الاعلام ـ الكويت: ص . ب ١٩٣ ـ العدد الرابع لسنة ١٩٨٥ (يناير ـ فبراير ـ مارس من المجلد الخامس عشر).

العدد خاص بالظاهرة الابداعية وفيه : التمهيد ـ الظاهرة الابداعية . ثلاثة جوانب في دراسة الابداع (استخدام المنهج العلمي ـ تحليل عملية الابداع ـ إمكانية تدريب الابداع وتعلمه) . ديناميات العبقرية (ولم يكن المقصود بكلمة «ديناميات» واضحاً وتركه الكاتب في درج الكلام وفضل الديناميكية . وتحدث عن الذكاء والميول المتعددة الجوانب، والعبقري والمجتمع، ودوافع الابتكارية، والعبقرية، وراثة العبقرية، التقدم في العمر، الدوافع، الصحة ـ ومصادرة انكليزية متعددة ولكن ليس في أي من عنواناتها ورود لكلمة دينامية أو ديناميكية!!

هذه الثلاثة هي الموضوعات الأساس في العدد وتكاد المقولات تتكرر فيها ثلاثتها، وجاء التمهيد جامعاً مانعاً وهو بقلم مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد وفيه : «على الرغم من كثرة ماكتب في الدراسات السيكولوجية بوجه خاص عن الابداع والعملية الابداعية ومقوماتها وخصائص الشخص المبدع فلا يزال الغموض يحيط بالموضوع، كما أن الكتابات السوسيولوجية والانثروبولوجية في هذا المجال لاتزال قليلة بشكل يلفت النظر. بل ان العلماء الذين تعرضوا بالدراسة لبعض جوانب الظاهرة الابداعية لايكادون يتفقون على تعريف واحد واضح لكلمة إبداع Creativity التي تزخر بها كتاباتهم.

والظاهرة ان الكلمة الأجنبية بمعناها الحديث ظهرت في أوربا في عصر النهضة لكي تشير الى ماهو أصيل ومبتكر والى حدما مثمر (. . .) ولكن الكلمة تستخدم الآن أكثر ماتستخدم في مجالات علم النفس (. . .) ومع ذلك فالفكرة ذاتها قديمة : وعالم النفس البريطاني سيريل بيرت Cyril Burt يقول (. . .) كانت معروفة منذ أزمان بعيدة جداً وكان ينظر اليها بكثير من الاجلال والاكبار كما لو كانت هبة إلهية مقدسة (. . .)

ولكن الشيء الغريب حقا هو أن الاهتمام بدراسة الابداع بطريقة علمية منهجية لم يبدأ إلا في آخر القرن التاسع عشر وان لم يكن مقصوداً على علماء النفس (. . .) وربما كان من أهم هؤلاء العلماء العالم البريطاني فرنسيس جالتون Galton (. . .) وماكينون (. . .) يميز بين أربعة مظاهر أو جوانب أساسية للابداع (. . .) هي:

أ ـ العمل الابداعي أو المحصلة الابداعية

ب ـ العملية الابداعية

ج ـ الشخص المبدع

د ـ الموقف الابداعي

(. . .) ينبغي علينا قبل أن نعرض لهذه الجوانب أو المظاهر الأربعة من زاوية البحث الأنثروبولوجي أن نشير الى بعض الأمور (. . .) التي قد تساعد على توضيح المقصود وطبيعته، وهذه هي ١ ـ التمييز بين الابداع والذكاء . . . ، ٢ ـ من الخطأ أن نقصر وجود الابداع والظاهرة الابداعية على المجتمعات المتقدمة . . . ، ٣ ـ ولايقتصر على سن دون أخرى . . . ، ٤ ـ العمل الابداعي يتجاوز التجربة الانانية العادية (. . .) بل قد تمثل تحدياً صارخا للتقاليد . . . . . .»

الملاحظ على البحوث الثلاثة اعتمادها على المصادر الانكليزية من المصادر الأجنبية فلم يكن بينها فرنسي أو ألماني . . . او الروسي ربما كان من المناسب فسح المجال لبحث عن البحث العربي (من مصر خاصة) في الابداع، وبيان مكان الدكتور مصطفى سويف وتلاميذه . . . وكان المنتظر من الدكتور عبد الستار ابراهيم ان يقف في بحثه ثلاثة جوانب في دراسة الابداع . بما يجب عند جهود الدكتور سويف ولكنه لم يفعل . وحين اشار ص ٤٣ الى عمل مصري عبد الحميد حنورة، الاسس النفسية للابداع الفني في الرواية . قال . رسالة ماجستير، جامعة القاهرة ، كلية الاداب ١٩٧٣ . (غير منشورة) مع انها منشورة مطبوعة متداولة يلحق بالموضوعات الثلاثة تحت عنوان «الظاهرة الابداعية ثلاث بحوث هي : ١ ـ مفهوم المكان في المسرح المعاصر ٢ ـ الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر ٣ ـ التفاعل الرمزي ـ يقصد السلوك الجاري بين الأفراد في الجماعة أو المجتمع أي تفاعلهم واتصالهم المتبادلة . . وتشتمل على التخاطب والكتابة والاشارات . .

وهذه الموضوعات الثلاثة ليست ذات علاقة مباشرة موضوع «الابداع» ويمكن أن تنشر تحت أي باب آخر أو على انها بحوث متعددة من مجلة شهرية أو دورية .

وتدل الموضوعات الباقية من العدد على ان «الابداع»

ملف في العدد، وهكذا توالى الموضوعات الأخرى : دراسة في المسرح

الافـريقي، الابـداع الفني بين الحـريـة والالتـزام، الاسس النظـريـة للطب الاسلامي، الكتابات القديمة . . .

وأعلنت المجلة عن قسم خاص عن «الملاحم» في العدد التالي .

فصول

ــــــــــــ : مجلة النقـد الأدبي ـ تصـدر كل ثلاثة أشهـر، عن الهيئة المصرية العـامـة للكتـاب. رئيس التحـرير: عز الدين إسماعيل القاهرة، شارع كورنيش النيل ـ بولاق)

عددها الثالث من المجلد الخامس (ابريل / مايو/ يونيو ١٩٨٥) يضم الجزء الاول من «الادب والايديولوجيا» وقد قام على ترجمة موضوعات مختلفة متعددة هي: حول الأدب والايديولوجيا. الماركسية والنقد. البنية ذات الهيمنة التناقض والتنـافـر. حول إهمال الـوظيفـة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب. المؤسسة الأدبية والتحديث. التفسير والتفكيك والايديولوجيا. الخطاب الشعري بوصفه ايـديـولوجيا. المتكلم في الرواية. الأبعاد الايديولوجية لمسرحية «المشوّه المحوّل» عنـد بايـرون. المعـرفـة / الايديولوجيا / الاسطورة. لنين ناقدا لتولستوي. في الايديولوجيا الاشتراكية.

ثم عرض لكتاب ياكوب بايون : ما الايديولوجيا. ولرسالة جامعية بعنوان « الايـديـولـوجيـا الـوطنيـة والـروايـة الـوطنية في الجزائر ١٩٣٠ ـ ١٩٦٢» لعمار بلحسن. وعنـوانهـا الفـرعي الايضـاحي: «دراسـة سوسيـولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب».

وتحرص «فصول » على ان تضم «وثائق وهي (نصوص من النقد) فاختارت للنقـد العـربي: لغـة الـدواوين» من مجلة البيـان، والأدب الصحيـح في جريدة المنـار، وكتـاب البـؤسـاء وتعـريبـه» من مجلة الهـلال ـ والمقصـود تعريب حافظ ابراهيم. وتاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب لكاتب فاضل . . . » من مجلة الهلال أيضا (ايونيو (حزيران) سنة ١٩٠٤)

وكـان المفـروض ان تتنبـه المجلة أو البـاحـث الـذي اختـار النص الأخـير ان الـكـاتـب الـفـاضـل هو روحي بك الخـالـدي، وان الـفـصـل الـذي اختـاره مع الاشـارة إلى ماسبقـه ومـا سيلحقه، صدر بعد ذلك في كتاب بعنوان «علم الأدب عند الافرنج والعرب» عن مطبعة الهلال وباسم صاحبه الصريح ـ والكتاب في مقدمة الريادة النقدية الحديثة.

واختـارت للنقـد الغـربي نصين «من البـلاغـة الأوربيـة الـوسطيـة» ترجمة وتقديم: أحمد درويش. النص الأول مقال في الاسلوب ـ جورج بوفون ١٧٠٧ ـ ١٧٨٨ . والنص الثـاني: من كتـاب صور المقـال ـ بيير فونتـاني » أحمد بلاغي القرن التاسع عشر»

يقصـد بالـوسطيـة التي وجـدت بين البـلاغة القديمة والبلاغة الحديثة. وهو قصد به حاجة دائمة الى الشرح لأن «الوسطية» انما تذكر اصطلاحا للدلالة على القرون الوسطى . . .

وجـاء في التقـديـم: «النص الأول هو نص «جورج بوفون» الشديد الشهرة: «مقال في الاسلوب Diseours Sur LeStylecc .

ومن العجيب أن هذا النص مع شهـرتـه وكثـرة الاشـارة اليـه في الكتـابـات العـربيـة لم يحظ باهتـمام « الترجمة» كما حظيت نصوص أخرى ربما كانت أقل منه قيمـة . وربـما كانت هذه الـترجمة هي أول ترجمة كاملة له (. . .) ومعلوم أن هذا النص كان قد كتبه جورج بوفون ، عالم النبات الفرنسي ، وألقاه في حفل قبوله عضواً بالاكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ ، واختار له عنوانا شابهاً لعنوان ديكارت في مقـالـه المشهـور «مقـال في المنهج Discours Sur La Methode . ولم تكن شهرة عمل «بوفون» في الفكر الأوربي بأقل من شهرة عمل «ديكارت» . . . ، ومن الملاحظات على هذه السطور من التقدم

١ ـ يعجب الاستـاذ أحـمـد درويش من أن «مقـال في الاسلوب» لم يحظ باهتـمام «الـترجمـة». واقـول ان «مقال في الاسلوب» حظي باهتمام الترجمة. فقد نقله الى العـربيـة الـدكتـور أحمد أحمد بدوي ونشره في مجلة الرسالة، ثم ضم الترجمة الى مواد الجزء الأول (المجموعة الأولى) من كتابه «من النقد والأدب» الذي طبع مرتين.

٢ ـ قابلت بين ترجمـة الاستـاذ أحمـد درويش التي وصفهـا بأنهـا «كاملة» والنص الأصـلي ـ في التحقيق الـذي اعتمـد عليـه من طبعـة هاشيت» فلم أجـد ترجمته كاملة، وربما أختصر فقرات كاملة.

٣ ـ «مقال في الاسلوب» مهم في الفكـر ـ الأدبي الغربي وأحسب أن في الربط بينه وبين «مقال في المنهج» شيئا من التعسف وفي قولنا و«لم تكن شهرة عمل «بوفون» في الفكـر الأوربي بأقـل من شهـرة عمـل «ديكـارت» في قولنا هذا غير قليل من المبالغة . . . ولنلاحظ جيدا ان الموضوع موضوع «الفكر الأوربي؟

وختم العـدد سعـد مصلوح «بنقـده لكتـاب» صلاح فضل، علم الاسلوب: مبـادئـه وإجـراءاتـه، دار الآفـاق الجـديـدة ، بيروت ١٩٨٥» اوضح ماوقع فيه المؤلف من أخطاء ومن «كلام . . . مكتظ بالتعميم والاطلاق والأحكام المرسلة» ومن قصور «الاحصاء الاسلوبي» عن ان يكون «بديلا ألسنيا للنقد الأدبي» . . .

و «ان . . . السبـاحـة ـ غير المـاهـرة أحيـانـا ـ في لجج النظريات المتعارضة ـ لايمكن أن يزيـدنـا معـرفـة بها في أيـدينـا ، ولا أن يقودنا الى الاسهام في الحوار العلمي الانساني بنصيب ذي بال».

المجلة الثقافيه

ــــــــــــ : (فصـليـة تصـدر عن عن الجـامعـة الأردنيـة ـ رئيس التحرير: د. خالد الكركي، عمان، الجامعة الأردنية ص . ب ١٣٠٨٨ ـ العدد السادس / ١٩٨٥).

فيهـا «نـدوة العدد: التربية و التعليم في الأردن» ؛ ومقالات ودراسات بينها: الدكتورة بنت الشاطىء، والبيان القراني، وشعر وجدانيات منها منازل في الأفق

لمحمد القيسي؛ وقصتان قصيرتان؛ وعرض الكتب، وفيه دراسة في ديوان حبيب الصايغ - وهو شاعر من دولة الامارات، وديوان الأول هو: «باربي عبس: الدعوة عامة» الذي صدر عن دار الكلمة في بيروت بمستهل عام ١٩٨١. وللشاعر قبل هذا الديوان: «التصريح الأخير - للناطق الرسمي نفسه، وقصائد اى بيروت . . .». ومن الكتب في هذا الباب: صدمة الحداثة في ثلاثية ادونيس يقصد الاجزاء الثلاثة من كتابه «الثابت والمتحول» وفي العدد «وقائع المؤتمر الثقافي الوطني الأول» عن الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة والفن التشكيلي ومن قضايا النقد الأدبي - كم يكون مناسبا لو صدر كتاب يضم البحوث التي أعدت أو القيت وخلاصة مناسبة للمناقشات.

وفي العدد . . . «النشاط الثقافي في الأرض المحتلة مبينا ماصدر من جديد.

وعرفت المجلة بالمجلات الصادرة. ولقد أحسنت «المجلة الثقافية» بعنايتها بثقافة الأرض المحتلة . . . وهذا الذي نقلته عنها وهو جزء من كل يشير بوضوح الى جهلنا بما يجري داخل الأرض المحتلة من ادب ومن فكر ويرينا قصور دراساتنا المعاصرة الاحاطة ومن ثم ضرورة هذه الاحاطة ومسؤولية المسؤولين في الموضوع.

ثم هل من كتاب - أو كتب - تضم مختارات من الشعر والقصة - وغيرهما؟! قلت «القصة» وانا أعلم ان في الأرض المحتلة قصة ولكني رأيت القصة غائبة فيما ورد من نشاط ثقافي في «المجلة الثقافية».

دراسات عربية

―――――: (مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية تصدر شهريا عن دار الطليعة - بيروت ص ب ١١١٨١٣ - السنة الحادية والعشرون. تموز ١٩٨٥)

بحث او مقال الدكتور - محمد حمّود: الاسطورة في الشعر العربي الحديث» (ص ص ٩٦ - ١٠٨) اعتمد اعتماداً يكاد يكون تاما على مراجع ثانوية كان يمكن الاكتفاء باشارات عابرة اليها والتوجه مباشرة الى شعر الشعراء لرؤية الاسطورة فيه كثرة وقلة، بداية ونهاية، سلبا وإيجابا، ابتكاراً وتقليداً، اتفاقاً مع الغرب واختلافا . . . ولكن الدكتور حمّود لم يفعل هذا واكتفى بسلسلة من القول التي لاتليق به.

وكان المفروض كذلك ان يرجع في كلامه عن الغرب الى الشعر الغربي والى مصادر الدراسة الغربية، ولكنه لم يفعل شيئا من ذلك واكتفى بالاغتراف من كتاب صغير واحد ذي أهمية محدودة الف حلقة من سلسلة تعرف «المصطلح النقدي» للقارىء الانكليزي هو كتاب أوكتيب ك. ك. رانفين: الأسطورة في ترجمة عربية تقع في ١٤٨ صفحة من القطع الصغير (الجيب) رجع اليه واعتمد عليه ونهل منه تسع عشرة مرة خلال صفحاته الاثني عشرة!!

وفي العدد بحث للدكتور فائق مصطفى أحمد بعنوان «حكاية» «ابو الحسن المغفل» في المسرح العربي» (ص ص ١٠٩ - ١٢٠) فيه استقصاء وتخصص واخلاص ورجوع مباشر الى النصوص مع مقابلتها بالنص الاصلي من ألف ليلة وليلة والافادة من الدراسات السابقة ومناقشة مايمكن مناقشته. والنصوص التي قام عليها بحث الدكتور مصطفى أربعة هي: ابو الحسن المغفل: مارون النقاش ١٨٤٩ أبو الأمين الخليع والجارية شموس: نواف أبو الهيجاء ١٩٧٧. الملك هو الملك: سعد الله ونوس ١٩٧٧. اللعبة: خلف أحمد خلف (نشرت في مجلة «كتابات» البحرينية) ١٩٧٩

«وهكذا استوحى الحكاية طائفة من كتاب المسرح العربي في لبنان ومصر وسوريا والبحرين، وبنوا عليها مسرحيات ذات اتجاهين: اما الأول فتمثل في مسرحيات التسلية والترفيه (. . .) واما الاتجاه الثاني فتمثل في مسرحيات فكرية اتخذت من الحكاية إطارا للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية مختلفة. وكانت مسرحية سعد الله ونوس (. . .) في طليعة المسرحيات.

والملاحظ هنا ورود اسم «مصر» دون ان ترد مسرحية منسوبة اليها ومؤلفها مصري. والمنهج يقتضي ذكر «فلسطين» مكانها مراعاة لنواف أبي الهيجاء «الكاتب الفلسطيني» الذي نشرت له مسرحيته وزارة الاعلام العراقية.

وفي العدد «مقابلة مع الروائي المصري شريف حتاتة». وفي سؤال عن القواسم المشتركة بين عالمي الدكتور حتاته والدكتورة نوال السعداوي «وهل صلة الزواج شيء والصلة في رؤية العلاقات والقيم الاجتماعية الأدبية شيء آخر» قال:

«طبعا نحن شخصان مختلفان (. . .) أنا جئت الى الفن الروائي من خلال العلم - الطب ثم السياسة، بينما نوال السعداوي بدأت في الفن في مرحلة مبكرة من حياتها وجاءت الى المجتمع والى التفكير في المسائل السياسية من خلال الفن»

ومما ورد في «المقابلة» ان الدكتور حتاته ترجم الى الانكليزية رواية لنوال السعداوي اسمها: امرأة عند نقطة الصفر «وترجمت الى اللغة الفرنسية وتم تحويلها الى مسرحية في باريس، وهذه الرواية أصبحت من أكثر الروايات توزيعا في الأوساط المثقفة الفرنسية».

كان مناسبا - وجديراً - أن يعرف معد المقابلة الدكتور حتاته الى القراء العرب خارج مصر، وان يذكر لنا ماألف من روايات - وإلاّ فهو مجهول لدينا أو للكثرة الكاثرة منا.

وفي العدد من أخبار ماصدر حديثا من منشورات دار الطليعة: «اسئلة الابداع في الأدب العربي المعاصر للدكتور أحمد المديني، وعلم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة في السيمياء الحديثة للدكتور عادل فاخوري»

وجاء على الصفحة الثالثة في المجلة بعد كلمة العدد مباشرة اعلان عن الكتاب الأول: اسئلة الابداع . . . بهذه الصياغة.

«يتضمن هذا الكتاب دراسة أساسية، مطولة. وأخرى ملحقة بها منقسمة الى قسمين، ومشكلة مادة متكاملة في النهاية. الدراسة الأولى تحمل عنوان «اسئلة الابداع في الأدب العربي المعاصر».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي هذه المادة يتجه اهتمامنا الى محاولة رسم إطار عام لمختلف سياقات هذا الأدب، المتكئة على تعددية الروافد المعرفية والاجتماعية والجمالية. ومحاولتنا هذه لاتقوم على التعميم بقدر ما تبتغي التشميل، باسترجاع تلك السياقات والروافد. وأداتنا، كما هي أداة كل معرفة، طرح الأسئلة ومزيد من الأسئلة.

وصوغ المقولات، لا في شكل حذلقة نقدية، ولكن من أجل استدراج البنية أو البنيات الغائبة في أدبنا وحصرها في ساحة تحتفل أكثر ماتحتفل برغبة استنبات

الأصول أو غرس أصول جديدة بأمل إثارة الانتباه الى أهمية وفاعلية وضع علم جمال أدبي للأدب العربي الحديث والمعاصر، من أجل الوصول الى الابداعية الأدبية. . . »

هذا هو الاعلان بحصه ونصه وخاتمته بالنقاط الثلاث أنقله على سبيل الأمانة المطلقة في النقل الحرفي والآ فاني لم أفهم منه أي شيء ولم يدلني على محتويات الكتاب المذكور أعلاه ـ وأقل مايطلب بالكتابة الايصال والتفهيم والتعليم، أما في الاعلان فلابد من أن يبلغ الوضوح أعلى درجاته مالم أكن على خطأ.

الخلاصة ليس هذا الكلام عربياً وإن جاء بحروف عربية، وليس هذا الاعلان إعلانا . . ولم افهم منه شيئا، وقد أكون على قصور كبير من العلم فهل فهمت انت منه شيئا؟ ولانسأل واضع الاعلان ومبدع صياغته عن مدى فهمه لانه أعرف مني بالمعاصرة؟!

المقاصد

ـــــ : (بيروت ص . ب ٥٨٣٢) العدد ٣٩ ـ السنة الرابعة ، تموز ١٩٨٥)

وفيه ـ كما في العدد ٣٦ ـ فصل من «كتاب الشاعر الفرنسي جيرار دى نرفال: «رحلة الى الشرق. . . »: رحلة عجيبة وطريفة هي تلك التي يقوم بها دى نرفال الى بيروت اربعينيات القرن المنصرم. . »

نذكر ان الرحلة كلهاسبق أن ترجمت في مصر . . وفي العدد عن نابوليون، وقراءة في ادب الفرنسيين في الجزائر، مقابلة مع جبرا ابراهيم جبرا (ص ص ٨٢ ـ ٨٩) وامثلة من ٤٠٠ إجابة من استفتاء صحيفة «ليبراسيون» الفرنسية: لماذا تكتب؟ فيقول محمود درويش: «البحث عن أندلس ممكنة» وتوفيق الحكيم: «لكي يفك القارىء» ونجيب محفوظ: «لاشباع قوة غامضة». وفي اجابات الكتاب الأجانب: «لأننا نعيش بين العين والرمح» وآخر يقول: «عاجز عن أي شيء آخر» وثالث: السبيل الى المتاهة»، والرابع «لأن لدينا مانقوله» ورابع «لكي أصبح قارئا. . .

كلمات

ـــــ :

(فصلية ثقافية تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، المنامة ص . ب ١٠١٠ ـ رئيس التحرير . د. ابراهيم عبد الله غلوم . العدد ان الخامس والسادس ١٩٨٥)

وطبيعي ان ترد أبواب المجلة موزعة على الأنواع الأدبية، وهي تفتح صدرها واسعاً لأدباء من خارج البحرين.

وفي الحوار: مع إدريس الخوري القاص المغربي، وفي الترجمات: حدود اللغة لمارتن ايسلين ترجمة نعيم عاشور. ثم ملف في «مساءلة الحداثة»، وفي تجربة ابداعية: الكون والكائنات واللغة في شعر سليم بركات بقلم زهير غانم.

ومن مواد العدد ص ص ١٨٠ ـ ٢٠٥): رأس يجحد العنق، الصورة الفنية في الشعر القرمطي لمحمد محي الدين اللاذقاني. والمقال فصل من أطروحة لماجستير قدمها الكاتب في جامعة الاسكندرية.

بدأه بقوله: «مثل فلوبير مرة لم لايطبع كتاب المحاضرات التي يلقيها شفهيا في الكوليج دي فرانس فقال لسائله ويبدو أنه أحد طلابه: «الشكل يكلف كثيراً يابني». وتتلخص معاناة فلوبير مع الشكل أزمة الأدب في كل عصوره وخصوصا الشعر. . . ـ ص ١٨٠»

والملاحظ على هذا

١ ـ ان الباحث لم يشر الى مصدره مع أنه ذيل الفصل بـ (١٣٠) حاشية

٢ ـ ليس في علمي ـ في حدود ماقرأت وسمعت ـ أن فلوبير كان يلقي محاضرات في الكوليج دي فرانس. ويا حبذا لو دلنا الباحث الفاضل أو أي قارىء على مايشير الى ذلك.

٣ ـ قد يكون ـ بوجه من الوجوه ـ المقصود: بول فاليري، فهو ممن حاضر في الكوليج دى فرانس، ومن انصار الشكل قد يكون وربما؟

٤ ـ وهذا لاينفي المعروف جداً من أمر معاناة فلوبير مع الشكل. ولكن لدى الكتابة الانشائية، في الرواية خاصة. وأمر مدام بوفاري ـ مثلا معروف.

ونمضي مع الباحث في بحثه (ص ص ١٨٠ ـ ٢٠٩) وفنراه يستشهد أول مايستشهد بأبيات لابن لنكك منقولة عن «يتيمة الدهر» للثعالبي. ثم يثنى بأبيات لأبي طاهر ابن الخبزارزي منقولة عن «يتيمة الدهر» ايضا ثم يستشهد بكشاجم.

ثم يقول «ويمكن عد الحلاج ملك التصوير في الشعر القرمطي». . . الخ

والملاحظ على هذا:

١ ـ من قال، ومن يقول إن ابن لنكك، والخبز ارزي وكشاجم والحلاج قرامطة أو من القرامطة؟!

٢ ـ ان شعر ابن لنكك والخبز ارزي. . . من أبعد مايكون لدى الكلام على «معاناة الشكل»؟!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسائل وتقارير

رسائل جامعية | الشعر الغنائي عند صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور (١٤ آب ١٩٣١ - ١٤ آب ١٩٨٠) ظاهرة شعرية متميزة لاحظها النقاد مبكرين، إلا ان احداً لا يستطيع التأكيد على ان النقاد استنفدوا ما عندهم، فثمة الكثير الذي يمكن ان يقال بصددها.

ومن هنا تبدو اهمية بحث (الشعر الغنائي عند صلاح عبد الصبور) الذي اعده سعود احمد يونس، فمثل هذا البحث معني بمحورين كبيرين: الغنائية وعبد الصبور، ومن ثم ملاحظة مواضع التعشيق بين المحورين.

وقد شهدت قاعة ابن الاثير في كلية الاداب - جامعة الموصل مؤخراً مناقشة حامية لهذا البحث الاكاديمي، فكانت لجنة المناقشة على هذا النحو: الدكتور سالم الحمداني رئيس اللجنة عضواً، الدكتور عباس توفيق رضا (جامعة صلاح الدين) عضواً والدكتور فائق مصطفى احمد المشرف على الرسالة عضواً.. والحديث هنا سيكون عن خطة البحث ومنهجه واهم الملاحظات التي اثارتها الرسالة في اطار المناقشة.

يقول سعود احمد .. لم اكن اعرف شيئاً عن صلاح عبد الصبور، فدراستنا ارتبطت بالشعر القديم، وحينما سنحت الفرصة لي ان التحق بالدراسات العليا، اشار عليّ المشرف ان ادرس هذا الشاعر ص ٤١! ومع ان هذه الملاحظة التي ساقها الباحث اشارة نقدية لطبيعة الدراسات فان فيها تواضعاً وجرأة بيد ان طالب كلية الآداب - اي طالب - مدعو اكثر من سواه الى معرفة التيارات الادبية الحديثة واهم رموز الشعر من خلال تتبع يسوّغ انتماءه الى فرع يعنى بالادبين: القديم والحديث.

.. ثم يحاول الباحث التماس السبب الذي اغراه باختيار (الغنائية في شعر عبد الصبور) فيقول (.. لم اعثر على دراسة مستقلة عن قصائد عبد الصبور الا كتاباً واحداً وهو «قيم جمالية وفنية في شعر صلاح عبد الصبور» لمديحة عامر وهي زميلة الشاعر في العمل على مدى عشرين عاماً، ومديرة مكتبه في الفترة الاخيرة، والكتاب مقالات متفرقة نشرتها الباحثة في مجلة الثقافة على مدى سنتين وتغلب على هذه الدراسة عواطف الزمالة وتفتقر الى المنهج الاكاديمي علماً بأنها القت بعض الضوء على شعره فكانت ومضات سريعة ولمحات مقتضبة ما تلبث العاطفة والانفعال ان يطغيا عليها... وهكذا ندبت نفسي لدراسة الشعر الغنائي عند شاعرنا من غير ان يكون مصطلح الغنائية هو محور الدراسة أو هدفها المركزي! ذلك ان الغنائية والدرامية ليستا الا قالبين لرؤية واحدة ص ٢) واذا كان الباحث قد اخذ على منهج مديحة عامر افتقاره الى المسحة الاكاديمية.. فهل رسا مع بحثه على منهج اكاديمي متكامل! لقد ظل الباحث حائرا في ظلال مناهج البحث وتهيأ له (.. إن الهدف هو دراسة هذا الشعر في ذاته وليس من خلال ما كتب عنه) فحاول ان يفيد من (الخطوط العامة لمنهج الناقد الفرنسي سانت بيف الذي يقول: اننا اذا استطعنا ان نكتسب معرفة بحياة الفنان والمؤثرات الرئيسة عليه... امكننا ان نصل الى فهم صحيح لعمله ص ٣) والذي حصل بعدها هو ان الباحث انفق شطراً كبيراً من رسالته في حياة الشاعر وظروف حياته وهذه الحصيلة شدّد عليها الاستاذ الدكتور سالم الحمداني الذي لام الباحث على سخائه في دراسة حياة الشاعر حتى اذا بلغ الدراسة الفنية وهي جوهر العملية بلغها تعباً..

والى هذا الحد اجد مناسبة للاشارة الى ان الملاحظات التي اثارها النقاش بشأن الرسالة (والاشارة للسادة المناقشين) لم يقلل من قيمة الرسالة العلمية ولا يهوّن من جهد معدّها السيد سعود احمد الذي بذل جهوداً مضنية وشدّ الرحال الى القاهرة ونقب عن آثار الشاعر وفتح حوارات مع عائلته واصدقائه وتوفر على كتابات مهمته اغنت بحثه والمعهود ان اية رسالة هي مشروع خصب لمناقشة الآراء ووجهات النظر لأن الغاية خدمة العلم وترسيخ التقاليد الاكاديمية. ثم نفتح الرسالة لنجدها في اربعة فصول: تابع الاول منها سيرة حياة الشاعر بشيء من التفصيل وركز على المعالم البارزة فيها التي تركت آثارها في شعره، اما الفصل الثاني فقد تصدى للروافد والمؤثرات في شعر عبد الصبور وهي:-

١ - الواقع السياسي والاجتماعي
٢ - النزعة الصوفية
٣ - الروافد الثقافية

ثم نهض الفصل الثالث لدراسة اتجاهات شعره من خلال مبحثين هما:-

١ - الشاعر بين التقليد والتجديد.
٢ - اتجاهات في الحب والمدينة والحزن والزمن والموت وموقف الشاعر منها ورؤيته لها.

ثم يطل الفصل الاخير ليقدم بين يدي البحث (دراسة في وسائل التعبير الفنية) توزعت على اربعة مباحث رئيسية هي: اللغة والصورة والبناء والموسيقى..

ان عبد الصبور يدل الدارس على مصادر معرفته ويرتبها له، ثم آثار الآخرين في شعره ويؤشرها، لهذا لم يستطع الباحث صرف نظره عن تلك الدلالات وهذه الاشارات، والى جانب هذا القول فثمة اشارات في مواضع كثيرة وبعنوانات بارزة الى تأثيرات القرآن الكريم والتراث العربي بعامة مثل الرؤية الصوفية للحياة او الموت، بل لاحظ الباحث عند الشاعر استعمالات مقبوسة من التوراة والانجيل... اما الملاحظة الاخرى فقد كان الاطلاع على آراء عربية تحدثت عن اللغة الشعرية التي يصنع الشاعر قاموسها فكانت الاستعانة ببعضها، ولكن ثمة اشارات صريحة ذكرها عبد الصبور واثبتها النقاد

لم يستطع البحث اهمالها أو اجتراح عوامل سواها.

كتب الدكتور محسن اطيمش بحثه متأخرا وهناك الكثيرون الذين سبقوه الى دراسة الصورة الفنية وهو امر اكده في دير الملاك والذي الفاه الباحث هو ان دراسة الصورة عند الشاعر ذات حدود اتفقت عليها معظم الدراسات النقدية ،لهذا لم اجد فائدة من تغيير وجهة بحثي لأن احدا سبقني في حدود مسبوق بها،

واشار الباحث الى دقائق محددة في القصيدة وربما في المقطع في جزء من العبارة الشعرية ورأى ضرورة دراستها فنيا وهي تقع ضمن فرضية قدمها الباحث او لاحظها. فقد شق على الباحث دراسة كل القصيدة وهو يهدف الى دراسة جزء منها، او جزء من جزء. اما عن الصور الحسية للرغبة او المرأة فكان دفع الباحث انه معني بدراسة نظرة الشاعر للحب والمرأة والجمال من خلال الشعر. وهذه النظرة لم تتأثر بعواطف عبد الصبور حسب، بل تأثرت بموقفيته وانسانيته وثقافته فضلاً عن فهمه للحضارة، ولم يزن البحث النص الشعري بعيار اخلاقي أو اجتماعي وعذره في ذلك ان المنهج منصرف الى الدراسة الفنية وليس الى المسموح والممنوع.

وتلبث السيد سعود احمد يونس عند النقطة الخاصة بالقافية من خلال ملاحظته لمسألتين شجعتاه على الجهر برأيه، اولاهما: الترتيب الزمني لشعر عبد الصبور او الترتيب التقني الفني وثانيتهما آراء الشاعر نفسه، فقد كان الشاعر الراحل ناقداً ايضاً، وفي كتاباته اشارات مهمة عن فنية القافية.

وتبقى ملاحظة الاستاذ الدكتور سالم الحمداني بشأن ترتيب المصادر والمراجع وعند هذه الملاحظة. أفاد الاستاذ المشرف الدكتور فائق مصطفى ان ملاحظة الاستاذ الحمداني بالغة الاهمية، ولكن دراسة سعود احمد جاءت في الشعر الحديث، فليس ثمة مصادر بالمعنى المحدد للمصطلح (المصدر هو الكتاب القديم والمرجع هو الكتاب الحديث) ولهذا كانت دواوين عبد الصبور وكتاباته هي المصادر في حين كانت الكتابات عنه هي المراجع، وكان تعليل الدكتور فائق مصطفى حلاً لمعضلة تغيم الرؤية فيها احياناً لحظة الفصل بين مصادر الظاهرة الفنية الحديثة ومراجعها

.. وفي خاتمة مناقشة الدكتور الحمداني. تسلم الباحث اوراقاً فيها ملاحظات مكررة وتصويبات مهمة. من الاستاذ المناقش ليفيد بها البحث وهكذا انتهت هذه المناقشة الممتعة المفيدة الحامية ولم يشأ المشرف الدكتور فائق مصطفى ان يتكلم في نهاية المناقشة، واعلن انه لا يجد حاجة للتعقيب او سواه، فاختلت اللجنة بعض الوقت لتعود الى القاعة ثانية وتشيد بجهد الطالب سعود احمد يونس ودفاعه عن رسالته. جاء ذلك على لسان السيد رئيس لجنة المناقشة ثم منح الباحث شهادة الماجستير.

● **الدكتور عبد الاله الصائغ**

مهرجان بغداد المسرحي الأول

برعاية السيد وزير الثقافة والاعلام يعود منتدى الأدباء الشباب مرة أخرى، بعد تجربته في تنظيم مهرجان الامة الشعري، لينظم مهرجان بغداد المسرحي الأول من ١٠ ـ ١٨ تشرين ثاني. والمهرجان كما قال الفنان سعد أردش في جريدة «المهرجان» في عددها الثالث: «جاء ضد ظاهرة المسرح التجاري الذي نبع من المتغيرات الاقتصادية التي حدثت في بداية السبعينات وأدت الى نشوء طبقة طفيلية تفرض ثقافتها الاستهلاكية، حيث تلفظ الثقافة الجادة انفاسها لتثبت وجودها من جديد».

وشارك في المهرجان عشرات المسرحيين العرب والعراقيين من مؤلفين ومخرجين وممثلين، وفي بداية حفل الافتتاح رحب السيد لؤي حقي رئيس اللجنة العليا للمهرجان بالمشاركين وأشار الى أن المهرجان خطط له أن يكون تظاهرة ثقافية كبيرة من اجل الابداع.

وقد شمل المهرجان على العروض التي قدمتها فرق من العراق والبحرين والمغرب والكويت وجمهورية مصر العربية وتونس ولبنان، وقد توبعت جميع العروض بجلسات يومية للمناقشة، أما هل كان ما قدم في هذا المهرجان يعطي صورة واضحة وحقيقية عن طبيعة ومستوى المسرح العربي؟ أجاب الفنان سامي عبد الحميد عن هذا السؤال في جريدة «المهرجان» ـ العدد السادس ـ قائلاً: ان ما قدم من عروض يعطي مثل تلك الصورة وان غابت عن المهرجان بعض الشخوص المسرحية البارزة في الوطن العربي، وأن العروض المسرحية تجاوبت مع هموم ومطامح الشعب العربي.

أما الندوات فكان تجاوز رتابتها بعض الاحيان ممكناً لو نوّعت باقامة ندوات ذات خصوصيات محددة أو موضوعات معينة، وبذلك تكون قد أجابت على جملة من التساؤلات التي تدور في اذهان المسرحيين، ومع ذلك كانت الندوات مفيدة للغاية، واتسمت برحابة الصدور في تلقي كل نقد مخلص. ولعل أبرز المشاركين في الندوات كان الدكتور يوسف ادريس والدكتور عوني كرومي والدكتور عقيل مهدي ونبيل بدران والفرد فرج وفؤاد دواره والدكتور عز الدين اسماعيل وبول شاؤول، والمنصف السويسي، وكان لارائهم اثر في بلورة فكر مسرحي تأسيسي، مؤمن بالقيم الخلاقة التي تلتزم بناء الانسان على افضل وجه. من خلال ذلك طمح الجميع الى تأسيس اتحاد المسرحيين العرب، ليلم تحت لوائه خبرات وطاقات فنية عربية ومبدعة، في تأصيل وتجذر السمة العربية المسرحية التي تحاول ان تشق طريقها بعد أن غابت في متاهات الركود، ويكون ذلك ايضاً تصعيداً للجهود الفردية لرجال المسرح التي قد تتلقى دعماً من المجتمع ولكنه دائماً دعم مشروط بالتزام حدود معينة ومفروضة مسبقة.

آثر المسرح العراقي الذي يستضيف اصدقاءه العرب ان يقدم أربع مسرحيات، الاولى قدمتها الفرقة القومية للتمثيل بعنوان «مقامات أبي الورد» تأليف عادل كاظم واخراج ابراهيم جلال، أما فرقتا المسرح الشعبي والفني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحديث فشاركتا بتجربتها «الانسان الطيب» لبريخت، التي اخرجها د. عوني كرومي. ومسرحية «لمن الزهور؟» تأليف محيي الدين زنكنه واخراج عزيز خيون، ومسرحية «الملك لير» لشكسبير، اخراج د. صلاح القصب. وقد كشفت «لمن الزهور؟» عن ملكة تمثيل مميزة لدى عواطف نعيم، اما سامي عبد الحميد فقد استطاع بمقدرته العظيمة ان يقدم ذلك الاختلاف الهائل في مرحلتين من تطور شخصية الملك لير، بحيث خلق حالة عدم توازن بينه وبين الممثلين الشباب معه في العرض. وقد برع د. صلاح القصب عندما جعلنا نرى شكسبير من تصور عربي جديد، وهذا ليس سهلاً، كما قال المخرج المنصف السويسي في مناقشة المسرحية، بل السهل أن نقدم شكسبير كما هو. وقد اثار عرض مسرحية (الملك لير) مشكلة تتعلق بالنص الاجنبي المترجم، فابدى بعض المناقشين معارضته لذلك، واعتبر النصوص المترجمة قتلاً للمسرح العربي، واستلاباً للهوية القومية، واعتبر ذلك اغتصاباً لشرعية سيادة النص العربي، وانه مؤامرة مقصودة لتمزيق وتشريد المسرح العربي. في مناقشة المسرحية قال عبد الغفار عودة من مصر «عندما نقول مسرح عربي، على الجهود ان تحتشد لتقديم نص عربي، كلمة عربية، مؤلف عربي، وعندئذ نتبارى ونتنافس في التحليل والنقد، ولكن أن نحجم المؤلف العربي في مهرجان عربي فهذه جريمة نرتكبها ضد الكتاب». ناقش يوسف ادريس المشكلة ذاتها من وجهة نظره «ان عملية تعريب المسرحيات العالمية وتقديمها للجمهور العربي، ليست عملية متروكة للصدفة، وانما يجب ان ترتبط بالمسرح العربي ارتباطاً عضوياً وثيقاً، لابد من وجود صلة عضوية وجدانية بين النص المقدم وواقعنا السياسي والاجتماعي والعاطفي والنفسي». وكان الامر بالنسبة الى الشاعر والناقد اللبناني بول شاؤول «ليس المهم ان تختار نصاً، ولكن المهم ان تحول هذا النص الى مسرح، وكانت الملك لير مسرحاً حقيقياً».

وتميزت مسرحية «الدجال والقيامة» بالنص الذي تفوق وهو للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد، في مقابل قصور المخرج «مصطفى التومي» فقد كان التلكؤ الذي جابه فريق العمل واضحاً، فخلق نوعاً من التباين الواضح.

مسرحية «منين اجيب ناس» أعادت لنا وجه المسرح المصري الحقيقي برأي الفريد فرج في مناقشة المسرحية، محسنة توفيق قدمت شيئاً متميزاً في مسرح صعب هو مسرح السرد، كانت تنقل تجارب انفعالية في لوحات باهرة. وعلي الحجار بصوته كان له الفضل في مواكبة الايقاع، وكان جاهداً لئلا يتحول الغناء عنده الى تطريب. نجيب سرور شهيد عذاباته، ذلك الشاعر والكاتب والممثل والمخرج، لم يبخل علينا بحبه، فجاءت «منين اجيب ناس» التي حملها الينا احباؤه في المسرح المتجول.

لقد اثقل السرد مسرحية «رجل من عامة الناس» تأليف عقيل سوار واخراج قحطان القحطاني من البحرين. وقد شخّص الناقد ياسين النصر سبب هبوط العمل في مداخلته بانه راجع لفقدان عنصر الترابط الداخلي وغياب الرؤية المتكاملة وسط تداخلات في الحلم.

من لبنان كانت مسرحية «صانع الاحلام» أقتباس واخراج ريمون جباره، وقد كان له اسلوبه الخاص في الاخراج تتلخص بالمسرح داخل المسرح، وكان يحرك مجاميعه ببراعة.



في مسرحية «من أين هذه البلية» للتونسي المنصف السويسي كانت الشخوص تسعى الى تحقيق اغراض دنيئة بطرق سافلة على حساب البناء الحضاري، انه تخريب الذات من أجل تخريب الاخرين، السويسي سكوني الظاهر، بركاني اذا إقتضت الضرورة. كانت مسرحيته هذه علامة ناضجة جداً، تشعر المرء بالأعتزاز لأنه شاهد عملاً يمتلك كل مؤهلات نجاحه. وكانت «رحلة حنظلة» تأليف سعد الله ونوس واخراج فؤاد الشطي من الكويت، من الاعمال التي وجدت لها مكاناً مميزاً في صدور النقاد، لقد سارت جودة النص مع المقدرة العالية في تنفيذ المخرج بشكل لم يدع فيه مجالاً للخلل.

شاهد المتفرج «الفرجة المسرحية» في مسرحية «الف حكاية وحكاية في سوق عكاظ» الكاتب هو وليد سيف واخراج الطيب الصديقي لفرقة الممثلين العرب، وقد قامت على عدة تركيبات ولوحات، الهدف منها تقديم فرجة بدون قيود وبدون حواجز، لكن هل استطاع الصديقي ان يخضع المادة التراثية لقوانين الفن الحديث حيث الحوادث المخترعة التاريخية كي يتمكن من احداث علاقة وطيدة بين التراث والواقع؟

الصديقي كان يهدف الى ايجاد لغة مسرحية متميزة، ولكن المسرحية سقطت في التفكك، كانت وقائع التراث التي كانت اطاراً متجردة عن بعضها، فلم تكن اكثر من لوحات قائمة بذاتها. ومع ذلك حطم الصديقي الايهام الفني والخدع الفنية، واخذ بمبدأ الايهام بالواقع، اي ان كل شيء يجري امام الجمهور من تغيير ديكور واكسسوار، من هنا نرى عمل الصديقي عودة الى الاحتفالية.

وكان من الثمرات المهمة التي انجزتها تظاهرة المسرح هذه هي تأسيس اتحاد للمسرحيين العرب، وقد كان ذلك مطلباً ملحاً من قبل كل المعنيين طيلة جلسات المناقشة، وبشكل يومي تقريباً.

وفي نهاية المهرجان اعلنت النتائج امام جمهرة غفيرة من الفنانين والكتاب والصحفيين والاعلاميين، يقف في مقدمتهم السيد وزير الثقافة والاعلام.

ومنحت لجنة التحكيم الجائزة الاولى لأفضل عرض مسرحي قدم في المهرجان لفرقة المسرح العربي من القطر الكويتي عن مسرحيتها «رحلة حنظلة»، في حين منحت جائزة الاخراج للفنان المبدع المنصف السويسي، وحصل الفنان سامي

عبد الحميد على جائزة التمثيل عن الادوار الاولى للممثلين، والفنانة محسنة توفيق جائزة التمثيل عن الادوار الاولى للممثلات عن ادائها لشخصية (نعيمة) في مسرحية «منين أجيب ناس»، في حين حصل الدكتور عباس علي جعفر على جائزة افضل ديكور لمسرحية «الملك لير»، أما جائزة التمثيل عن الادوار الثانية للممثلين فكانت من نصيب (كميل سلامة) من لبنان، وجائزة التمثيل للممثلات فمنحت لثريا جبران من تونس عن دورها في مسرحية «الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ»، وقررت اللجنة حجب جائزة الاضاءة المسرحية ومنحت جائزة الازياء المسرحية للعرض المسرحي «الف حكاية وحكاية»، أما جائزة النص المسرحي العربي، فقد كانت من نصيب مسرحية «الدجال والقيامة» للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد.

كما منحت لجنة التحكيم جائزة تكريمية لاسم الكاتب والشاعر الراحل نجيب سرور، تقديراً لابداعاته التأسيسية في المسرح الشعري العربي، ولمواقفه في مقارعة أعداء الامة العربية ككاتب ورجل مسرح ملتزم.

الأقلام -

.. معارض

معرضان متميزان .. وعشرون عاماً

لقد كان محض صدفة ان يتوافق قيام معرض الشباب في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (٢٠/ ١٠/ ١٩٨٥) ومعرض الفن العراقي المعاصر على قاعة الاورفلي (في ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٥) ولكن الصورة التي تمثلت وأنا انتقل بين المعرضين أثارت امامي مجموعة تصورات وأفكار جعلتني استغل هذه الصدفة لاجعل منها حدثاً فالمعرضان متميزان على المستوى الفني والمسافة بينهما عشرون عاماً. فهل ثمة صلة تربط بين الاجيال وما صدى علاقة البعض بالبعض الآخر. ثم ما هي القيم التي تبلورها وسادت منذ صرخة حواء حتى اليوم وما هي القيم التي انبعثت من هذا المعرض والى اي مسار ستتجه. فهذه التظاهرة الشابة النابضة بالحياة المفعمة بالحركة جاءت من جديد لتؤكد العصب الحيّ الذي جبلت عليه طبيعة الفنان العراقي منذ انبثاق الحضارة.

لا شك ان تجربة الشباب من التجارب المهمة في العراق وكان حريا بهذا المعرض (الذي نظمته اللجنة الوطنية للفنون في العراق) ان يقام سواء اتفق ذلك مع سنة الشباب الدولية أم لم يتفق. ومن الجدير بالاشارة ان معارض للشباب سبق وان اقيمت من قبل كان من ابرزها ذلك المعرض الذي اقيم قبل ثلاث سنوات على قاعة المتحف الوطني وخصصت فيه الجوائز كما خصصت الآن. بالاضافة الى ما يقام بين حين وآخر من معارض شخصية ومعارض جماعية ومعارض مشتركة من قبل منتدى الشباب. بل ان مساهمات الشباب في المعارض الشاملة التي تقيمها مديرية الفنون أو معارض الحزب وغيرها أخذت تزداد بشكل ملحوظ بل تكاد في بعض الاحيان تشكل نقطة الابتكار على مستوى الابداع الفني.

والمعرض الحالي يطرح صورة جد قريبة تمثل قدرة الشباب الفنانين حساً وخيالاً واداء. فالاتجاه الواقعي التعبيري ـ المتأثر بشكل ملحوظ بالتعبيرية الالمانية ـ هو اتجاه يحكم على هذه المرحلة مسار الفنانين لاسباب ربما تتعلق بكونهم ما زالوا حديثي التخرج او طلاباً لم تتبلور بعد اساليبهم او ربما لكون هذا الاتجاه رائجاً الى حدٍ ما في اوربا وقد يكون ايضاً ـ وهذا كما اعتقد سبب جد مهم ـ قريباً لنفوسهم المتوهجة الطامحة الى البوح بمكنونهم النفسي. فيلاحظ من رسوم المعرض ـ وسأؤكد على الرسم لقلة ما عرض من نحت وسيراميك ـ ان هناك خصوصية في التعبير وتماس مع الذات بعيداً عن كل شروط فقد اتم المعرض تجربة كاملة سواء في اختيار الموضوع أو الاسلوب فالمعرض كان تظاهرة للمواهب والطاقات حسب.

في الطرف الآخر من المدينة، وعلى قاعة الاورفلي للفنون تجمع عدد من الفنانين الطليعيين، معظمهم من جيل الستينات او ما قاربهم ـ والذين دفعوا بحركة الفن العراقي باتجاه المسار المكمل لتجربة الرواد وهي وان ظهرت في بدايتها ثورة على ذلك الجيل الا انها سرعان ما امتلكت خصوصيتها واستقرت اساليبها حتى اخذت تشكل ظاهرة حضارية متميزة في الثقافة العراقية بل والعربية. فتجارب الفنانين شاكر حسن وكاظم حيدر ورافع الناصري ومحمد مهر الدين وعلاء بشير وعلي طالب وسالم الدباغ وسعدي الكعبي وليزا فتاح حين تجمعهم قاعة واحدة فإنها ولا شك تعطي صورة مشرقة للفن العراقي اليوم.

ولو امعنا النظر في الصورة وعدنا الى الوراء لوجدنا ان هذه الاسماء ـ مع بعض الاسماء الاخرى غير الممثلة هنا ـ هي التي ساهمت بجهودها الشخصية في بلورة التجربة. فهذه المجموعة اتسمت اعمالها منذ البداية بالموهبة والقدرة على الاداء بل ان هذا التيار الذي اخذ ينمو باتجاه المستقبل منذ منتصف الستينات على يد فنانيين كانوا عائدين للتو من الدراسة في الخارج يحملون تطلعات جديدة وحماس جديد سرعان ما انبثقت عنه ثورة على الجيل السابق لا بدافع الهجوم انما بدافع خلق حركة اشد تحررا واكثر تواصلا مع التجارب العالمية في الوقت الذي يحافظ الجوهر فيها على انتمائه الخاص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسار آنذاك الاتجاه التجريدي، وتبلورت فكرة الحروفية بشكل ناضج .

وبعد عشرين عاماً بالتحديد ، وفي منتصف الثمانينات تهب علينا ثورة فنية اخرى من شباب لم يواكبوا الحركات الفنية الا من الداخل . فنجد مجموعة من الشباب يتجهون اتجاهاً مغايراً متخطين كل الاساليب التي حوله متهجين خطى الواقعية - التعبيرية والرمزية والسريالية بل والبوب آرت امتداداً للحركات العالمية التي كانت سائدة خلال السنوات الاخيرة في اوربا .

سبق وان قلت ان معرض الشباب كان استعراضها للمواهب الفنية والقدارات الشابة اذ ان معظم هذه الاعمال ما زالت في طور التجريب وان هذا التقارب في طرق المعالجة ربما له اسباب لا مجال للخوض بها الآن . غير ان ما يلفت النظر ان الرؤى لدى هؤلاء الفنانين تميزت وتعددت بشكل مثير للانتباه وداعٍ للاعجاب . الافكار كثيرة ، المعالجة الفنية رائعة ، اذ كشفوا هنا عن قدرة عالية في الرسم وقوة في التأثير وتنوع في الرؤى .

وهنا لابد من القول بأن المعرض اشتمل على تجارب نضجت واخذت تشق طريقها في المسار الصحيح . فتجارب فاخر محمد وسعدي داؤد مثلاً تتمثل فيها الشخصية المحلية وايجاد المفردات الخاصة التي تشكل منها الرؤية ، وكذلك نجد تجربة خالد حيدر وهاشم حنون وفوزي رسول منذ فترة تسير بالاتجاه التعبيري الموحي - كل بتجربته الخاصة - واذا اردنا ان نقف على الاعمال الاخرى فلا ادري هل نقف امام الاداء التصويري العالي كما عند المعمار وعبد الرحمن رسن وابراهيم رشيد وايمان خالد وغيرهم أم نقف عند الجرأة التي تمثلت في اعمال لمعتز عبد الرزاق وآخر لغسان غائب ام الجدية التي تعامل بها الفنانون المشاركون بشكل عام .

بين الستينات والثمانينات ربما يبدو خيط الصلة منقطعاً وهذه قطيعة ظاهرية حسب ففنانو اليوم هم تلاميذ الاجيال السابقة وهم مازالوا في مرحلة التمرس الاولى الا انها مرحلة تبعث على التفاؤل والامل الكبير فهؤلاء الذين ورثوا روح الثورة من الجيل السابق وحسه العالي بالمسؤولية الجادة لابد وان يسهموا بدفع الحركة الفنية في العراق نحو المستقبل حين تخمد نار التقليد وتتوهج جمرة الشخصية .

● مي مظفر

لقاء

د. علي شلش : إشكالية الأدب في أفريقيا

اغتنمت «الاقلام» فرصة وجود الكاتب والباحث العربي الدكتور علي شلش لتعقد معه هذا اللقاء الذي يدور حول إشكاليات الأدب في افريقيا، وللدكتور شلش اكثر من عشرين كتاباً في الادب والنقد والمسرح والسينما، اضافة الى العديد من المقالات والكتب المترجمة .

● مساهمتك في تعريف الادب في افريقيا على صعيد ترجمة نماذجه ، اضافة لكتابة الدراسات والمتابعات ، تجعلك واحداً ممن لهم الفضل في تقديم هذا الادب الى القاريء العربي ، متى بدأ هذا الاهتمام وما هي الدوافع؟

- لقد شغلني ذلك بدءاً وقبل ثورة يوليو ١٩٥٢ على التعامل مع افريقيا من خلال الافلام الامريكية التي تصورها آكلة لحوم البشر ، وطرزان في الادغال وما اشبه ، كنت احس أن افريقيا ليست التي نحن فيها ، ومن خلال درس الجغرافيا رأيت افريقيا على الخارطة ، كان المدرس يؤشر عليها قائلاً : هنا مصر ، وهنا ليبيا والجزائر وتونس والمغرب ، ثم يأتي ويقول مؤشراً على جنوب الصحراء الكبرى ، هنا افريقيا . بعد ذلك عرفت ان العرب يحرسون الباب الشمالي لافريقيا ، الباب المؤدي الى اوربا ، وبدأت اهتم بها اهتماماً سياسياً واجتماعياً ، واحاول ان اعبر عن رؤيتي الشخصية بهذا الموضوع ، وشجعني صدور مجلة «نهضة افريقيا» في أن اكتب في الشؤون الافريقية ، ولأني اميل الى الادب ، أحببت ان يكون تناول القضايا الافريقية من الزاوية الادبية التي ليست منفصلة عن بقية الزوايا والجوانب السياسية والاقتصادية ، لن نستطيع ان نفهم الادب الا اذا فهمنا العوامل المؤثرة فيه وخصوصاً فيما يسمى افريقيا جنوب الصحراء الكبرى ، لانها مسألة سياسية بحتة ، فكان على ان أؤسس في نفسي خلفية تاريخية اجتماعية ثقافية ، لأدخل الى فهم الادب في افريقيا .

● ألم يرافق تناولك للقضايا الافريقية من الزاوية الادبية إعجاب مسبّق بنماذج الادب في افريقيا؟

- يمكن ان اذكر شخصية لومومبا ، وكان دوره الكفاحي معروفاً ، وهذه الشخصية أثرت في شعراء كثيرين ، شخصية اخرى مثل سنغور ونكروما ، وجومو كينياتا بطل تحرير كينيا ، وله محاولات كثيرة في كتابة القصة ، واعادة كتابة التراث الشعبي باللغة الانجليزية ، واعجابي بهذه الاسماء واضح في كثير من الاعمال التي كتبتها ، خاصة اثناء نشاطي بعد تأسيس مكتب للكتاب الافريقيين الاسويين ، فقد عقد المكتب مؤتمرات بدأت في طاشقند وتلاها مؤتمر في القاهرة ، فكنت احد اعضاء لجنة هي «لجنة اعادة كتابة تاريخ افريقيا» ، عندها وجدت نفسي امام مسؤولية معينة حاولت الالتزام بها ، كان ذلك عام ١٩٦٠ ، وقد سمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بعام افريقيا، فقد تحرر جزء كبير من القارة، اكثر من عشر دول تحررت في عام واحد بتأثيرات متعددة، فأول ما وقع اختياري على اعمال للترجمة كان على كينياتا ولومومبا وسنغور والادب الشعبي:

● لماذا الادب الشعبي في افريقيا بالذات؟

ـ عندما بدأ اطلاعي على نماذج الادب الشعبي الأفريقي، بدأ انبهاري به، لا لأنها كانت جديدة على خيالنا، لقربها من الموروث الشعبي العربي، ولكن في الاعمال الافريقية هناك بساطة شديدة في التكنيك والتكوين الفني، هذا جزء من الاسباب التي جعلتني أقف مأخوذاً بهذا الادب، انه بسيط الى درجة مدهشة، فية سذاجة ليس في التصور، وانما في عرض الفكرة، فيه تلقائية وعفوية، وايضاً فيه حكمة، طبعاً كل هذه العناصر ثابتة وعامة في الآداب الشعبية في كل مكان، الحكمة والبساطة، فلا يمكن ان يخلو منها أدب شعبي لدى اي امة من الامم، عند العرب مثل عند الزنوج مثل عند اي جنس آخر.

ان الجديد والمدهش هو ان يوجد لهذه الحكمة والبساطة إطار وفلسفة. بالنسبة لي وجدت اطاراً فكرياً وفلسفة تربط بين هذه الاعمال، ففكرت ان استمر في تقديم الادب الافريقي ونماذجه للقاريء العربي، هناك دافع آخر لهذا الاهتمام، هو ان أفتح نافذة جديدة للترجمة، فقد اقتصرت على النقل من اللغات الاوربية، اما هنا فهو أدب لا ينتمي لأوربا، ولكنه ينتمي لقارة مختلفة تماماً، اذن انها قناة جديدة للترجمة، وايضاً لأستلهام صور جديدة، ومسالك ودروب جديدة للابداع الادبي بالنسبة للمبدع العربي. تحدث الترجمة هنا قناة تجري فيها سلسلة من الالهامات والايحاءات التي تفتح طرقاً وتشق افكاراً جديدة امام الادب المنقول له هذه الترجمات، هذه وظيفة الترجمة.

● هل استلهام التراث الشعبي خاضع لجملة من التيارات في الادب الذي يكتب في افريقيا، وهل هو بارز عند كتاب بلد افريقي دون آخر، ام أن التراث الشعبي يجري في منحى واحد، تصب فيها كل ابداعات وافكار الكتاب الافارقة؟

ـ هناك نوعان من الادب، نوع مكتوب ونوع غير مكتوب، النوع غير المكتوب هو الادب الشعبي بمثلة التراث الشعبي، والنوع المكتوب كتب باللغات الاساسية، البرتغالية والفرنسية والانجليزية، هذا النوع المكتوب يتخذ النوع الثاني عاملاً من العوامل الفعالة أو مرتكزاً من المرتكزات، بالضبط هو نفس الدور الذي قام به الادب الاغريقي واللاتيني، وأثرهما على الادب الاوربي الحديث، أو الاداب الاوربية التي لا زلنا نعيش في ظلها لحد الآن، كذلك الادب الافريقي نما وارتكز على قاعدة من الادب غير المكتوب، حتى في جمهورية جنوب افريقيا التي لم تتحرر حتى الآن، هناك ادب مكتوب وأدب غير مكتوب، فالادب المكتوب باللغة الافريكانية التي استجدت هناك بعد دخول الهولنديين، هذا أدب عموماً يكتب فيه البيض، لكن هناك من كتب فيه من الزنوج الافارقة، فهنا يرتكز على الادب الشعبي، وهو سر من اسرار الادب المدوّن الذي ظهر في اوربا في الاربعينات.

● اذن هل يكون استلهام الادب الافريقي الشعبي هو الفارق في مجال المقارنة بين الكتاب الافارقة وبين الكتاب البيض الذين ولدوا في افريقيا، في جنوب افريقيا او روديسيا؟

ـ بالقطع هناك فرق بين الاثنين، مثلاً في جمهورية جنوب افريقيا التي لم تلحقها رياح التحرر بعد لا يزال الرجل الابيض مسيطراً، ليس مسيطراً فقط بل عمل دولة، السود يشغلون الاغلبية فيها، ولكن لا سلطان لهم، والاقلية البيضاء هي التي تحكم، في هذا اللون من التحكم والسيطرة الاستعمارية، هناك نوعان من الادب، ادب للأكثرية السوداء، وأدب للاقلية البيضاء، لكن حتى في داخل هذه الاقلية البيضاء هناك كتاب بيض منهم نفوا الى اوروبا، يناصرون السود ويستلهمون التراث الشعبي الافريقي ولكن بقدر محدد،

فهم ليسوا كالسود، الاوربي بالرغم من كل شيء يبقى دخيلاً على هذا، الاوربي يستلهم الثقافة الاوربية، لأن الادب جزء من الثقافة العامة لبلد او لمجتمع من المجتمعات تلزم الاديب ان يتأثر بها بشكل او بآخر، فالاوربي الذي إستوطن اوربا، عندما يكتب ادباً سيكون تعبيره متصل بالثقافة الاوربية، حتى لو كان مولوداً في افريقيا، لأنه ينشأ في المدرسة ويقرأ شكسبير وملتون والتراث اليوناني، ولكن عندما يتصل بالحياة اليومية سيتأثر ولكن تأثراته انسانية، ليست على مستوى الابداع. لانه ينتمي الى ثقافة مختلفة.

● هل أثر ذلك ـ من ناحية استلهام التراث الشعبي على الكتاب الأفارقة الذين بدأوا الكتابة في اوربا، ولا اقصد الذين ولدوا فيها؟

ـ الأدب الافريقي بشكل عام ظهر في اوربا، لان الاوربيين احتفوا به، بشكل

خاص الفرنسيون، لانهم مثلما فعلوا في الجزائر كانوا يعمدون الى سياسة الدمج، أو تذويب المستعمرة داخل الكيان الام التي هي فرنسا، فيفرضون اللغة والثقافة الفرنسية ويلغون اللغة المحلية ويحاولون القضاء عليها، مثل ما حدث في الجزائر حدث في السنغال وفي كل المستعمرات الخاضعة لها.

● بالمقياس الكمي، هل هناك عدد ملحوظ من الكتاب الافارقة ابعدتهم سورة الاتجاهات الجديدة في الادب - بدافع من قربهم لها - عن واقعهم وقضيتهم، أو على الاقل جعلتهم ينسون ولو لفترة تراثهم الشعبي؟

- قليل منهم انفصل عن الثقافة الافريقية، فما دام كل واحد منهم ولد في افريقيا فهو افريقي، حمل في نسيج جسمه الثقافة الافريقية، لقد اجادوا الفرنسية في الفترة التي كانت فرنسا تشجع هذا كله، وتبعث البعثات الى باريس، بعضهم اجادوا الفرنسية اكثر من ابنائها لدرجة ان سنغور كان معلم لغة وأدب فرنسي بعد ان أخذ درجة علمية ضخمة، وبالعكس كان حماس الافارقة قد ازداد وهم خارج بلدانهم، كمثال يمكننا ان نذكر الثلاثة الذين شكلوا ثالوث: سنغور، ايمية سيزير، وليون داماس، هذا الثالوث رفع في العشرينات شعار غريب بعض الشيء هو: الزنوجة. لمواجهة التحدي الاوربي، لقد إشتقوا الكلمة من الاسم الى الصفة، مثل العروبة، فعملوا الزنوجة مبدأ وتكنيك وفكرة، وهي اعلاء شأن الصفات الافريقية، والتمادي لطمن اوربا في الصميم، وتوضيح القضية لأوربا، لانها ليست السيدة، فنحن لا نقل عنك، اذن خرافة ان يكون الانتماء الى فرنسا. إن مؤشرات الادب المكتوب الذي ظهر في فرنسا واوربا عامة عديدة جداً، منها الزنوجة، ومؤشر الادب الشعبي الذي استمر داخل وجدان الافريقي الاسود، لانها تعطيه نوعاً من الوعي الفكري، يحمل قضية فكرية، مؤشر آخر هو اللغات الاوربية نفسها، هو صلة الافارقة بهذه اللغات، صحيح

ان اللغة لها تاريخ طويل يمتد الى العصرين الاغريقي واللاتيني، لكن في النهاية، مفروض على الاديب الذي يعبر بالفرنسية ان تكون له لغة التعبير التي يأخذها من امه، الافريقية السوداء التي لم تذهب الى مدرسة، الذي حصل هو انهم عملوا مزاوجة بين اللغتين، فزادوا اللغات الاوربية ثراء، لقد دخلت مصطلحات افريقية بحتة الى الفرنسية والانجليزية والبرتغالية، لم تكن موجودة فيها من قبل، بسبب الادباء الافارقة السود، دخلت تركيبات كاملة، أفريقية شعبية ليست مدونة، الى اللغات الاوربية، فأغنوها وجددوا في طريق التعبير داخلها، حتى تكاد الآن، وفي أدب بلد مثل نايجريا، تهز الانجليزي نفسه، لانها تقدم له طعم جديد في لغته، ويمكن ان تطعنها في الصميم.

● مع هذا التطور ظلت لبعض المؤثرات قيمة، واقصد مؤثر الزنوجة بصفة خاصة؟

- لم يعد الآن لمؤثر الزنوجة قيمة، لأن الاسود لم يعد غريباً في بلده ولا مغترباً، فاختفى هذا الشعار، تحررت افريقيا، تحرر الانسان الافريقي، عاد المغترب الى وطنه، انتهت المسألة، نستطيع ان نربط ذلك بأدب المهجر، وخواص الحنين للوطن وخواص الشعور بالغربة، ذلك ينتفي عندما يعود المرء الى بلده، كذلك الحال بالنسبة الى الزنوجة فقد اختفت، لكن هناك تغير آخر حديث جداً، هو ازدياد كمية الادب المكتوب بهذه اللغات، ثم ازدياد كمية الادب المكتوب باللغات المحلية التي تم تدوينها خلال مرحلة الاستقلال والحرية، فتكاد تكون في كل دولة افريقية جديدة وسيلة تعبير أدبي مختلفة الى حد ما عن وسيلة التعبير الادبي في الدولة المجاورة، وهكذا فان الاداب الافريقية في مجموعها ذات صلة بالاداب الاوربية وفي نفس الوقت ذات صلة بالاداب الافريقية العربية في شمال القارة.

● أين تكمن الخواص المشتركة على مستوى الادب المكتوب بين الادب في افريقيا وبين الادب العربي؟

- تجد الخواص المشتركة في العاطفة مثلاً، اعلاء شأن العاطفة اكثر من شأن العقل، وهذه خاصية من خواص الادب العربي موجودة في الادب الافريقي، التكوين نفسه، الثقافة، عملية الثقافة داخل المجتمعات الافريقية شبيهة جداً بالثقافة العربية السائدة الآن، من حيث هي ثقافة تميل الى التوحد في الثقافة والتوجه نحو الوحدة، وهذا موجود في الاداب الافريقية.

● الا ترى ان مصطلح «الادب الافريقي» فيه نوع من العمومية التي تدرج آداب الدول الافريقية في قناة موحدة؟

- ان أختلف حول مصطلح «الادب الافريقي» المستفرقون، قياساً على (المستشرقون)، فهؤلاء حاولوا أن يقدموا للقاريء الاوربي نماذج من الادب الافريقي المكتوب بلغاتهم، وعادة هذه النماذج كانت من الآداب الشعبية، فهي ليست كل محصول التراث الشعبي، وانما هم انتقوا ما تستجيب له الحاسة الادبية أو القرائية في اوربا، بينما تركوا الكثير بالطبع، لأنه بعد ذلك عندما استقلت الدول الافريقية وصلنا هذا الكثير عن طريق هذه الدول، المهم، (الادب الافريقي) مصطلح مضلل، لأن الادب لا يمكن التعامل معه بهذا التعميم الشديد، بمعنى انه يمكن ان يكون هناك ادب آسيوي وأدب استرالي وأدب اوربي، كل قارة لها أدب، انه معنى عام جداً، انما تحت هذا الاطار العام لابد وان ندرج معان اخرى نوعية، الصحيح ان يقال «الآداب الافريقية» لان كل دولة من هذه الدول الجديدة لها محصولها من الادب ولغتها أيضاً، فهي آداب افريقية تنتمي في النهاية الى الادب الافريقي.

● أجرى اللقاء
عائد خصباك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأردن

القاص يوسف القعيد :
هموم القصة والجيل الجديد

● يوسف القعيد، مناخ متميز على خارطة الرواية العربية، تضاريسه واضحة، ورواياته علامات بارزة، ولكن حديثه عن هموم الانسان المبدع تضيف بعداً جديداً، لشخصيته، التي عرفناها من خلال اعماله الروائية. وهذه هي النقاط البارزة في حديثه خص به «الاقلام».

● القصة القصيرة، تعيش مرحلة تراجع وانحسار في الفترة الاخيرة، وهذا التراجع، حدث نتيجة لمرور المجتمع العربي بأزمتين، اثرتا بشكل كبير على دور الكلمة المكتوبة.

الأزمة الاولى: هجوم وسائل الاعلام بكل شراستها وضراوتها على عقل الانسان العربي ووقته، مما جعل القراءة بالنسبة له نوعاً من الاختبار الصعب.

الأزمة الثانية: الامية الثقافية، التي تزحف كالصحراء الكبرى، الى خارطة الوطن العربي، لتقتلع بقايا جذور الكلمة المكتوبة، التي كانت منغرسة في وجدان الانسان العربي.

● القصة القصيرة، اصعب من الرواية، وهي بحاجة الى ظروف خاصة، لانها تعتمد على لحظة بقظة مكثفة جداً، فتحرك في الزمان حركة عرضية وليس حركة طولية، لذلك نجد انها من الفنون الصعبة جداً، اذا ماقورنت بالرواية فهي صعبة على صعيد الكتابة، وصعبة ايضاً على صعيد التلقي.

● الاشاعات التي ماتزال تطلق حول ابداعنا، كجيل ملاصق لجيل الرواد في العالم العربي، هي جزء من مؤامرة، لاتخصني وحدي، بل تخص جيلي كاملاً.

فقد فوجىء الجيل السابق ببروز جيلنا بعد هزيمة حزيران، وفوجئوا بهذا الهدير الكامن يهز اركان الواقع الادبي المصري والعربي، في محاولة لهدم هذا الواقع، لصنع واقع افضل، وتقديم رؤية جديدة لذلك قوبلنا بحملة شعواء من قبل الجيل السابق، ابتداء من سطحية العواطف، مروراً بالفقر في الاحاسيس، والفقر اللغوي، وانتهاء بالاخطاء اللغوية.

جانب آخر من المؤامرة، انهم مازالوا يطلقون علينا ـ صنع الله ابراهيم، جمال الغيطاني، وانا ـ تعبير الادباء الشباب، مع انني قد بدأت اقترب من الاربعين، ولي ثلاثة عشر عملاً اولياً، وان كان الشباب شيئاً جميلاً، ولكن هذا التعبير مايزال يستعمل للانتقاص من مكانتنا التي سنحناها على خارطة الرواية العربية.

اما بالنسبة للاهتمام بالفكرة، وعدم الاهتمام بالنواحي اللغوية فانا اعتقد ان هذه المقولة قد سقطت منذ اواخر العصر الماضي، حين اثبت علماء الجمال ونقاد الادب في الشرق والغرب، انه لايوجد اي فصل بين شكل العمل ومضمونه واصبح العمل الجيد شكلاً، جيداً مضموناً وفكراً. واصبحت عملية الفصل بين الشكل المضمون من كلاسيكيات النقد القديم.

● اتمنى على الجيل الذي يدعي انني لا اعطي اهمية للغة في اعمالي الفنية بتقديم براهين تثبت ذلك، علماً انني واحد من الذين يتفردون في هذا المجال ويحسدون عليه من قبل الاكاديمية والنقاد، انني اتمنى على هؤلاء النقاد ان يقوموا بتحديد الصفحة او الجملة، لاصلاح الخطأ ان وجد، ومن اجل ان يكون ردي اكثر موضوعية عليهم لانني حتى في اعمالي السياسية التي نشرت ابان حكم السادات، مثل (الحرب في بر مصر)، و (شكاوي المصري الفصيح)، و (يحدث في مصر الآن) والتي تحاول ان تقدم رؤية مباشرة للواقع، كنت حريصاً جداً على تقديم هذه الاعمال من منظور جمالي متقدم.

● انا ارفض تماماً المقارنة بين الاعمال الصهيونية الرائجة في الغرب، والتي دخلت مصر بعد الانفتاح، والادب العربي، فانا ارفض الخلط بين الادب والدعاية السياسية، فانتاج المؤسسات الصهيونية هو نوع من انواع الدعاية السياسية، ولا علاقة له بالادب، اما عملية انتشار هذا الانتاج، فقد كانت نتيجة مباشرة للمؤسسات الصهيونية التي تسعى جاهدة لنشره في الساحة العالمية، بعكس الاديب العربي الذي يكتب ادباً، ولا يجد من يعتني به.

وحتى نكون اكثر صراحة، يجب ان نقول ان المؤسسات الصهيونية والمفكرين الصهاينة يعيشون بعقلية المهزوم، ويعملون بعقلية المهزوم، لذلك تجد نشاطهم الملحوظ في نشر مايكتبونه بشكل كبير، كالانسان الهارب الذي لا يريد لخصمه ان يلحق به. ان المؤسسات العربية والتي لها علاقة بالدور الذي نتحدث عنه، فهي تعيش حالة ترف، لنهاية مرحلة او نهاية حضارة وبالتالي فهي لا تعمل بنفس جدية المهزوم.

الواقع الصهيوني لم يعزز اي عمل اوربي واحد كبير، رغم المؤسسات الصهيونية من هيمنة كبيرة جداً على الاوساط الثقافية الامريكية والاوروبية، الجوائز العالمية، مثل جائزة نوبل وجائزة البوليترز، ومن يمنح مثل هذه الجوائز من الكتاب، يجب ان ينال رضى المؤسسات الصهيونية، ورغم ذلك لم يخرج اي عمل اوربي كبير لكاتب صهيوني.

● محمد الظاهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاهرة

الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل



بمبنى نقابة الصحفيين انعقد شمل عدد من المثقفين والادباء والنقاد في قاعة الاجتماعات وذلك لأحياء الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل.

وكان ابرز الحاضرين:

الدكتور لويس عوض، الدكتور يوسف ادريس، الدكتور عبد المحسن طه بدر الشاعر فاروق شوشة، الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة، الصحفية عبلة الرويني والكاتب الصحفي محمد سلماوي، وقد تحدث يوسف ادريس قائلا:

اعتقد وان كان عددنا قليلاً، الا اننا نشكل فعلا عائلة كان أحد أفرادها أمل دنقل، وان كنت اعتقد اننا في الظروف التي نمر بها لانمثل هذا العدد الحاضر وحده ولكننا نمثل البقية الباقية من جيش ثقافي ضخم حالت الظروف وتحول دون ان يحضر ويساهم معنا في هذا الحفل. انني اعتقد ان كلا منكم يمثل مجموعة ضخمة، وبعضكم جاء من الأقاليم، إذ لايمكن أن تمر ذكرى أمل دنقل دون أن نلتقي ونتحدث عنه، فأمل دنقل لم يكن شاعر نفسه، فكثير من شعراء أمتنا هو شاعر نفسه حتى وان بدا يتحدث آلام الانسان، كان أمل شاعرنا كلنا، وكان يتحدث باسمنا كلنا. أنا شخصياً أحب الشعراء وأميل الى صحبتهم، ولكنني اضطررت لقطع علاقاتي بكثير منهم للنرجسية الكبيرة التي كنت ألمحها في شخصياتهم، فهم يحيون داخل ذواتهم بطريقة تبدو للصديق أحياناً مفجعة، وأمل دنقل هو الشاعر الذي كان لايتحدث عن نفسه مطلقاً، دائماً كان همه في غيره وهمه مع غيره وحديثه عن غيره، واهتمامه بغيره، ولم يكن يهتم بأمل دنقل الشاعر أو الشخص في قليل أو كثير، لدرجة أنني أتهمه هو شخصياً في موته، فلم يكن يحفل بصحته، ولم يكن حريصاً ذلك الحرص المقيت على أن يظل حياً، وأن يذكر الناس بحياته، لقد دفعته غيرته الى ان يترك نفسه لحياتنا الفاسدة المفسدة، ويترك أمره في يد غيره دون أن يجد عوناً قوياً من هذا الغير، وكانت النتيجة أنه استشهد.

أما الدكتور لويس عوض فقد قال:

اعتقد أن أمل دنقل كان آخر من عرفته من كوكبة الشعراء الشبان الذين يمثلون مانسميهم بأصحاب العمود الجديد أو الشعر الجديد أو المدرسة الجديدة في الشعر، تلك التي ينتمي اليها صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد ابراهيم أبو سنة. عرفت أمل دنقل نحو عام ١٩٦٤ ولاحظت فيه شيئاً لفت نظري لأنه لم يكن من الانماط التي ألفت أن أعرفها أثناء وجودي في الجامعة، وجدته شاباً شاردا، لاأقول شارد الفكر ولكن كأولئك الذين يسيرون بمفردهم في الحياة. لاأعرف إن كان في حياته الخاصة رجلا اجتماعيا أو كان بالفعل كما عرفته، كنت اسمع باسمه واقرأ له واخيراً رجوت اصدقائي صلاح عبد الصبور وحجازي وابو سنة ومن اسميهم بشعراء الاهرام بان يتفضلوا بدعوته في انى اريد ان التقى به، وبالفعل جاء امل دنقل ونشرت له قصيدة. كان اسلمهم عبارة، وكنت ادهش من هذا لانه ربما كان غيره من شعراء المدرسة الجديدة، ربما كانوا اوسع ثقافة واكثر معرفة باللغات الاجنبية او قراءة للاداب الاوربية، ولكن الذي بدهني في امل دنقل هو سلامة لغته العربية التي فرضت نفسها بحيث اصبح اى قارىء يحس بأن بينه وبين الآخرين فرقا، وكنت من قبل ذلك احس بان احمد عبد المعطى حجازي اسلمهم من ناحية الاحساس بعبقرية اللغة العربية واذا بي أفاجأ بان امل دنقل يعيد الى قارئه والى سامعه ذلك العبق الذي تحسه فقط عندما تقرأ الشعر العربي الكلاسيكي بين عظماء لا بين مقلدين. ودرجة درجة بدأت احاول ان ادرس السمات الرئيسية فى شعره فوجدت ان اكثر السمات وضوحا في شعر امل دنقل هى ما يمكن ان نسميه الملحمية وأعتقد ان أحسن نموذج لهذا هو قصيدته (لا تصالح) ومما قاله الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة:

اعتقد أن شاعرا في حجم أمل دنقل ليس في حاجة لأحياء ذكراه وانما الذين في حاجة لأحياء ذكراه نحن. فهو كما قلت حى في شعره الذي وهبه لأمته، أما نحن فاننا نجتمع لثلاثة اسباب: الأول هو تقدير للدور الحقيقي الذي قدمه أمل دنقل وفي تقديري أن هذا الدور يتمثل في ثلاثة اشياء ايضا هي اولا: ان امل استطاع ان يقدم اضافة فنية حقيقة لحركة الشعر الحديث ولجيل الرواد الذي سبقه، وللجيل الذي لحقه وتألق في وسطه.

ويتمثل دوره ايضا في ان امل تجاوز ذاته واكثر ما كانت هذه الذات موجعة ومتألمة ومطحونة تجاوزها الى آفاق عليا من القضايا القومية، واستطاع فعلا ان يبدع شخصية في شعره مستقلة تكابر آفات هذا الزمان، وتناطح ظواهر الضعف فيه، ثم العنصر الثالث الذي يمثله شعره هو انه مارس تاثيرا عميقا على الاجيال التي جاءت بعده، وانا اعتقد ان الشاعر الحقيقي في تصوري هو الشاعر الذي يمارس وحوده في مجالين: التغيير والتأثير، فاما امل دنقل فقد غير فعلا من الصيغة الشعرية، وان كانت هذه الصيغة تظل تنضح باصلها الاصيل وتعود الى جذرها العميق وهو امل دنقل.

● محمود حنفي كساب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهرست الاقلام
السنة (٢٠)

اعداد : صلاح الانصاري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الموضوعات ـ

الافـتـتـاحـيـات

الـشـعـر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الـــدراســـات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحيات

القصص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحوارات

السيرة الذاتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة روما ـ عام ٨٥: ازمة الكتاب الايطالي بدأت تنتهي.
يونس صديق ٥ / ١٣٥ ـ ١٣٦

رسالة عمان ـ المؤتمر الثقافي الوطني الاول
مفيد نحلة ٣ / ١٣٥ ـ ١٣٧

رسالة عمان ـ ندوة الأمن الثقافي العربي
مفيد نحلة ٦/ ١١٣٤ـ ١٣٥

رسالة فينا ـ الانسة جوليا.. وعرض مسرحي فقير
احمد سخسوخ ٤ / ١٣٧ ـ ١٣٩

رسالة فيينا ـ بال بين الاعداد والاخراج المسرحي
احمد سخسوخ ١١ / ١٦٨ـ١٦٩

رسالة فيينا ـ العاصفة
احمد سخسوخ ٧ / ١٤٠ ـ ١٤١

رسالة القاهرة ـ رحلة الفنان علي الدسوقي من التصوير الزيتي الى الرسم على القماش
نبيل فرج
٢ / ١٤٠

رسالة القاهرة ـ عبدالله النديم: الاعداد الكاملة «للاستاذ»
محمود حنفي كساب
٩ / ١٥٦ ـ ١٥٧

رسالة القاهرة ـ الفنانة المصرية جاذبية سري. الهوية القومية في المحيط العالمي
نبيل فرج
٥ / ١٢٩ ـ ١٣٠

رسالة القاهرة ـ «الكرمل» وادب الحساسية الجديدة في مصر
محمود حنفي كساب ٦ / ١٣٥ ـ ١٣٦

رسالة الكويت ـ بول غير اغوسيان في الكويت: معرض وحوار
مؤيد الشيباني
٧ / ١٣٦ ـ ١٣٧

رسالة الكويت ـ (هبط الكلاك في بابل) على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية
مؤيد الشيباني
١٠ / ١٣٨ ـ ١٣٩

رسالة لندن ـ حياة اليوت الخاصة فوق خشبة المسرح.
د. صبري حافظ
١ / ١٣٣ ـ ١٣٦

رسالة المغرب ـ حوار مع الناقد المغربي العربي بنجلون
محمد الطوبي
٥ / ١٣٠ ـ ١٣٢

رسالة المغرب ـ محمد المختار السوسي اديبا، شاعرا، مؤرخا
محمد الطوبي
٣ / ١٣٧ ـ ١٣٨

رسالة المغرب ـ مهرجان الشعر المغربي السابع بمدينة شفشاون..
محمد الطوبي
٧ / ١٣٨

رسالة المغرب ـ ندوة عن تاريخ الموسيقى العربية
مصطفى بغداد
٤ /١٣٠ـ١٣٢

رسالة المغرب ـ النقد الروائي بالمغرب
محمد الطوبي
٢ / ١٣٩ ـ ١٤٠

رسالة موسكو ـ الذكرى ١٢٥ لميلاد انطوان تشيخوف وصفحات من حياته الابداعية
عباس خلف
٥ / ١٣٨ ـ ١٣٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأعـلام

الافتتاحيات

الاقلام

الشـعـر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدراسات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص ونقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحوارات

السيرة الذاتية

رسائل ومتابعات ثقافية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة المغرب ـ مهرجان الشعر المغربي
السابع بمدينة شفشاون . .
١٣٨ /٧
رسالة المغرب ـ النقد الروائي بالمغرب
١٤٠ ـ ١٣٩ /٢

محمد الظاهر

رسالة الاردن ـ نماذج من مهرجان
جرش الرابع للثقافة والفنون
١٤١ ـ ١٣٩ /١٠

محمد يوسف

لقاء مع الشاعرة سعاد الصباح
١٣٤ ـ ١٣٢ /٤

محمود حنفي كساب .

رسالة القاهرة ـ عبدالله النديم
الاعمال الكاملة «للاستاذ» .
١٥٧ ـ ١٥٦ /٩
رسالة القاهرة ـ «الكرمل» وأدب
الحساسية الجديدة في مصر .
١٣٦ ـ ١٣٥ /٦

محمد درويش (مترجم)

كتاب جديد : وليم هازلت ناقداً
ديفيد برومويج . ٧/ ١٤٣

محمود عبدالله الجادر م.

اوجه الصراع في القصيدة الجاهلية
(تعقيب على تعقيب) .
١٢٣ ـ ١٢٢ /٢

محمود قاسم

ستون عاما على وفاة جوزيف
كونراد . الرواية اكثر الفنون
حروبا وغموضا . ١١/ ١٧٤ ـ ١٧٥
كتاب واحد يصنع كاتبا . ترومان
كابوت ١/ ١٣٧ ـ ١٣٨
. كوليت اشهر كاتبة فرنسية بعد
ثلاثين عاما .
١٤٣ ـ ١٤٢ /٤

مرتضى الشيخ حسين

رسالة برلين ـ ٣٠٠ سنة على
ميلاد باخ ٧/ ١٤٢
رسالة برلين ـ الشاعر الالماني
فريدرش شيلر . مرور ٢٢٥
سنة على ميلاده
١٣٦ ـ ١٣١ /١
رسالة برلين ـ العالمان الأديبان
الاخوان غريم
١٣٨ ـ ١٣٧ /٥
رسالة برلين ـ الكاتب الالماني
هايزيش بول
١٧٢ ـ ١٧١ /١١
رسالة برلين ـ الكاتب والشاعر
الالماني كووت توخولسكي
١٤٠ /٦
رسالة برلين ١٠٠ عام على
وفاة هولدرلين
١٤٢ ـ ١٤١ /١٠

مصطفى بغداد

رسالة الرباط ـ حوار مع الاستاذ
جاك بيرك : منذ ثلاثين سنة
رفضت انا اسمي نفسي مستشرقا
١٣٧ ـ ١٣٦ /٦
رسالة المغرب ـ ندوة عن
تاريخ الموسيقى العربية
١٣٢ ـ ١٣٠ /٤

المعز ألوهابي

مناقشات ـ الكتابة التحويلية
في «اعترافات مالك بن الريب» .
١٢٤ ـ ١٢٣ /٦

مفيد نحلة

رسالة عمان ـ المؤتمر الثقافي
الوطني الاول
١٣٧ ـ ١٣٥ /٣
رسالة عمان ـ ندوة الامن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com